

**Univerzita Karlova v Praze**

Filozofická fakulta

Ústav hudební vědy

Hudební věda

Robert Š k a r d a

**Polystylovost a koláž v české hudbě  
2. poloviny 20. století**

**Polystylism and Collage in Czech Music  
in the Second Half of the 20th Century**

Dizertační práce

vedoucí práce – Doc. Mgr. Eduard Douša, Ph.D.

2011

# I. DÍL

<b>I. ÚVOD.....</b>	<b>1</b>
1. Vymezení tématu .....	1
2. Metodologie práce .....	3
<b>II. STAV BĚDÁNÍ .....</b>	<b>5</b>
3. Polystylovost a koláž .....	5
3.1. Polystylovost .....	5
3.1.1. Evropská literatura .....	5
3.1.2. Česká literatura.....	7
3.2. Koláž .....	10
3.2.1. Evropská literatura .....	10
3.2.2. Česká literatura.....	20
4. Stylová konfrontace v kontextu dalších pojmů .....	22
4.1. Postmoderna .....	22
4.2. Adhocismus, intertextualita, metahudba, mix, recyklace, transference, střih .....	34
<b>III. HISTORICKÉ PŘEDPOKLADY .....</b>	<b>40</b>
5. Styl a polystylovost .....	40
6. Montáž a koláž.....	46
6.1. Montáž.....	46
6.2. Koláž .....	47
6.3. Definice montáže a koláže .....	50
7. Polystylovost a koláž ve světové hudbě 20. století .....	53
7.1. Americká hudba .....	54
7.2. Evropská hudba .....	55
7.2.1. Alfred Schnittke a polystylovost .....	60
<b>IV. ČESKÁ HUDBA .....</b>	<b>63</b>
8. Časové členění období 1960–2000 v literatuře.....	63
9. Polystylovost a koláž v české populární hudbě.....	67
10. Polystylovost v českých pramenech .....	71
10.1. Dobová hudební teorie .....	71
10.2. Hudební publicistika a názory skladatelů.....	73
10.3. Soupis skladeb a jejich dobových reflexí.....	92
10.3.1. Skladby vymezované jako polystylové .....	93



10.3.2. Skladby popisované ve smyslu dobového chápání pojmu polystylovost .....	98
<b>11. Koláž v českých pramenech .....</b>	<b>110</b>
11.1. Dobová hudební teorie .....	110
11.1.1. Miloš Štědroň .....	115
11.2. Hudební publicistika a názory skladatelů.....	125
11.3. Soupis skladeb a jejich dobových reflexí.....	142
11.3.1. Skladby vymezované jako koláž .....	143
11.3.2. Skladby s názvem koláž .....	160
<b>12. Shrnutí, zhodnocení pramenů.....</b>	<b>163</b>
12.1. Shrnutí chápání sledovaných pojmů v teorii, publicistice a recepci tvorby.....	163
12.2. Okruh skladatelů komponujících v kontextu dobové polystylovosti a koláže.....	172
12.2.1. Pražský a brněnský okruh skladatelů .....	173
12.3. Polystylovost, koláž a hudební druhy .....	176
12.4. Období 1960-2000 z hlediska polystylovosti a koláže.....	178

## II. DÍL

### I. ČESKÁ HUDBA – PROFILY SKLADATELŮ A ANALÝZY VYBRANÝCH DĚL.... 1

<b>1. Metodologie hudební analýzy.....</b>	<b>2</b>
<b>2. „Polystylové“ skladby .....</b>	<b>3</b>
<b>2.1. Marek Kopelent (1932) .....</b>	<b>3</b>
2.1.1. Legenda De passione St. Adalberti Martyris pro recitátora, sbor a orchestr (1981) ..	5
<b>2.2. Luboš Fišer (1935–1999).....</b>	<b>20</b>
2.2.1. Report pro dechový orchestr (1968).....	21
2.2.2. Double pro komorní orchestr (1969).....	32
<b>2.3. Jiří Bulis (1946–1993).....</b>	<b>42</b>
2.3.1. Čtyři skladby pro dechové nástroje a klavír (1972–76) .....	44
<b>2.4. Peter Graham (1952).....</b>	<b>52</b>
2.4.1. „Dolcissima mia vita...“ per organo (1986) .....	54
<b>2.5. Daniel Forró (1958) .....</b>	<b>60</b>
2.5.1. Koncert pro syntetizéry, počítač a orchestr (1986) .....	64
<b>3. „Koláže“ .....</b>	<b>71</b>
<b>3.1. Kompoziční tým Brno (1967–1974) .....</b>	<b>71</b>
3.1.1. Týmová kompozice .....	71
3.1.2. Historie Kompozičního týmu Brno .....	75
3.1.3. Pracovní postupy Kompozičního týmu Brno .....	80
3.1.3.1. Peripetie pro orchestr a magnetofonový pás (1968).....	82
3.1.3.2. Ecce homo, vokální symfonie pro dva hlasy, orchestr a magnetofonový pás (1968) .....	90
3.1.3.3. Divertissement pro komorní orchestr (1968) .....	105
<b>3.2. Jan Kapr (1914–1988).....</b>	<b>116</b>
3.2.1. Omaggio alla tromba (Pocta trubce) pro dvě trubky a komorní orchestr, op. 100 .....	117
<b>3.3. Jan Hanuš (1915–2004).....</b>	<b>124</b>
3.3.1. Variace a koláže pro symfonický orchestr, op. 99 (1982–1983) .....	126
<b>3.4. Jiří Válek (1923–2005) .....</b>	<b>141</b>
3.4.1. Symfonie č. 10 „Barokní“, dvojkonzert pro housle, klavír a orchestr (1973).....	143

<b>3.5. Alois Piňos (1925–2008) .....</b>	<b>156</b>
3.5.1. Obžalovaný, dvě hudební scény pro baryton (Josef K.), komorní soubor a magnetofonový pás na text Franze Kafky z románu Proces (1993) .....	163
<b>3.6. Miloslav Ištvan (1928–1990).....</b>	<b>173</b>
3.6.1. Zaklínání času pro symfonický orchestr a dva recitátory (1967).....	177
3.6.2. Shakespearovské variace pro bicí a dechové nástroje (1974–75).....	193
3.6.3. Odbila hodina pro ženský hlas, mužskou recitaci, čtyři violy, kontrabas a magnetofonový pás, koláž pro BROLN (1979) .....	206
<b>3.7. Pavel Blatný (1931).....</b>	<b>213</b>
3.7.1. Autokoláž pro klavír (1972).....	215
3.7.2. Meditace (Antivariace) ve formě koláže nad témbrem Antonína Dvořáka pro velký symfonický orchestr (1990) .....	222
<b>3.8. Jan Klusák (1934).....</b>	<b>229</b>
3.8.1. Sonáta pro housle a dechové nástroje (1964–65).....	231
<b>3.9. Arnošt Parsch (1936).....</b>	<b>238</b>
3.9.1. Útek, symfonický obraz (1973).....	240
<b>3.10. Miloš Štědroň (1942) .....</b>	<b>255</b>
3.10.1. Jazz Ma Fin pro čtyři saxofony, dvě trubky, klarinet, pozoun a bicí nástroje (1966–67) .....	258
3.10.2. Cantus Planctus pro zobcovou flétnu, cimbál, basklarinet, klavír, trubku a jazzový orchestr (1968).....	265
3.10.3. Affetti graziosi per violino e piano (1968).....	274
<b>3.11. Eduard Douša (1951) .....</b>	<b>286</b>
3.11.1. Noc na svatého Nikdy, rozhlasová hudebně poetická koláž pro dva recitátory a komorní soubor (1990).....	287
<b>4. Závěry z analytických sond .....</b>	<b>303</b>
4.1. Typy hudebního materiálu, technik a spojení .....	303
4.2. Typy vrstvení odlišných materiálů .....	308
4.2. Techniky spojení odlišných vrstev .....	309
4.4. Autorské záměry při užití „koláže“ a „polystylového“ projevu.....	310
<b>II. PŘÍLOHY .....</b>	<b>313</b>
<b>Zkratky.....</b>	<b>313</b>
<b>Textové složky skladeb Ecce homo a Zaklínání času.....</b>	<b>314</b>
<b>PRAMENY A LITERATURA .....</b>	<b>320</b>

# **Polystylovost a koláž v české hudbě 2. poloviny 20. století**

## **II. díl**

**I. Česká hudba. Profily skladatelů a analýzy vybraných děl - II. Přílohy**

# **I. ČESKÁ HUDBA – PROFILY SKLADATELŮ A ANALÝZY VYBRANÝCH DĚL**

Z velkého počtu nabízejících se skladeb jsem zvolil 21 kompozic od 15 skladatelů a 3 skladby Kompozičního týmu Brno, celkem tedy 24 děl. Analýzy mají výpovědní hodnotu především směrem k samotným skladbám a naznačují existující typy kompozičního zpracování různorodého materiálu. Z hlediska zobecnění převažujících tendencí ve sledovaném období mají analýzy hodnotu pouze orientační. Skladby k analýze jsem vybral podle několika kritérií:

## **1) stav pramenné základny**

K analýze jsem vždy volil kompozice, u kterých bylo možné mít k dispozici partituru i nahrávku. Pouze kompozice Čtyři skladby J. Bulise dodnes nebyla vcelku nahrána.

## **2) autorská a dobová reflexe skladeb**

3 skladby označené jako polystylové

3 skladby označené opisem jako díla užívající více stylů

12 skladeb označených za koláž

6 skladeb s názvem koláž

## **3) rovnoměrné zastoupení skladeb podle data vzniku s důrazem na období nejrozšířenější produkce této tvorby v 60. a 70. letech**

60. léta – 11 skladeb

70. léta – 6 skladeb

80. léta – 4 skladby

90. léta – 3 skladby

## **4) zastoupení především klíčových skladatelů takto orientované tvorby**

Forró, Ištvan, Štědroň, Piňos, Blatný, Kompoziční tým

## **5) rovnoměrné zastoupení různých hudebních druhů**

13 skladeb orchestrálních (1 pro dechový orchestr, 1 pro jazzový orchestr)

2 skladby vokálně-instrumentální

7 skladeb komorních (1 rozhlasový melodram, 1 hudebně-scénická skladba)

2 skladby pro sólové nástroje (1 pro varhany, 1 pro klavír)

# 1. Metodologie hudební analýzy

Analytické pohledy v této práci nejsou komplexními analýzami, pokoušejí se odhalit povahu materiálu a jeho zpracování. Jako o důležitý pramen se opírají také o autorské komentáře skladatelů. Cílem je určit, jaké typy skladeb jsou označovány jako polystylové nebo jako kolážové. Analytické sondy tedy sledují tyto čtyři body:

- 1) typ hudebního materiálu  
(citáty, historická hudba, autentická hudba, stylizace, EA hudba, techniky Nové hudby, tematicko-motivická práce atd.)
- 2) formální půdorys skladby a postavení konfrontačních prvků v něm
- 3) technika začlenění disparátních prvků a registrace sónického momentu (tektonika a vztahy jednotlivých vrstev)
- 4) sémantika skladby a její vztah k použitému materiálu

Ve třetím bodě analýzy jsem se částečně inspiroval přístupem k analýze v práci C. C. Losady a studiemi M. Štědrone.

Losada jmenuje tři kompoziční techniky vedoucí k přechodům mezi disparátními elementy:

- 1) overlap = překrývání (končící citát se kříží s prvky nového citátu)
  - a) pitch convergence – sbíhání tónových výšek
  - b) textural dispersion/emergence – rozptyl/vznik, objevení (jeden citát mizí skrze fragmentarizaci, druhý se simultánně objevuje v rostoucích délkách)<sup>1</sup>
- 2) chromatic insertion = vložení chromatiky

(technika, která umožňuje spojení sousedících citátů nebo vrstev v parametru tónových výšek vložím chromatické struktury.

- 3) rhythmic plasticity = rytmická plasticita

(manipulace s rytmickou podobou hudby, díky níž skladatel dosahuje pozvolných přechodů)

U Miloše Štědrone se objevuje požadavek **registrace sónického momentu** v kolážových skladbách, tedy určení tektonického plánu vzhledem k prezentovaným disparátním vrstvám.

Autory a skladby jsem seřadil chronologicky dle data narození skladatelů.

---

<sup>1</sup> Losada uvádí, že tento typ je obdobou Schönbergova konceptu zrušení ve sféře frázové struktury (A. Schönberg, Fundamentals of Musical Composition, London 1967)

## 2. „Polystylové“ skladby

### 2.1. Marek Kopelent (1932)

O Marku Kopelentovi, který studoval kompozici na pražské AMU ve třídě Jaroslava Řídkého, se nejčastěji píše jako o skladateli tzv. Nové hudby, v jejímž kontextu začal komponovat v 60. letech, tedy v době prvního seznamování českých autorů s jejími technikami. Kopelent byl jedním z hlavních propagátorů této hudby a jedním ze zakladatelů sdružení Pražská skupina Nové hudby a interpretačního souboru Musica viva Pragensis. Za výraznou skladbu pohybující se plně v intencích Nové hudby je považován Třetí smyčcový kvartet z roku 1963, „*jehož jazyk je osvobozen od konvencionalizovaných stereotypů kvartetní literatury a od starého systému hudební narace a jejích banálních struktur.*“<sup>2</sup>

Od 70. let do roku 1989 byl umlčován a jeho tvorba zněla převážně v zahraničí (např. Witten, Varšava). K opětovnému návratu jeho díla na česká pódia došlo až po tzv. sametové revoluci.

Michal Matzner popsal jako typickou stránku Kopelentovy tvorby ze 70. let používání citátů a snahu o jejich sémantické opodstatnění: „*Přímo charakteristické pro autorovu tvorbu tohoto období [70. léta] bylo používání citátů a krátkých prŮníků tradiční tonální hudby, která vedle intervalově tvrdých zvukových struktur vytváří charakteristickou Kopelentovu poetiku – sémantické kontrapozice* (Žešťový kvintet 1972, Jitřní chvalozpěv pro varhany 1978, Furiant pro klavírní trio 1979).“<sup>3</sup>

Podobně o Kopelentově poetice v souvislosti s Žešťovým kvintetem (1972) uvažuje Jan Dehner: „*K hudební konkretizaci významů užívá někdy i citátů nebo stylově cizorodých fragmentů. Tak např. Žešťový kvintet zaplňuje hudební prostor kladením ploch, vzápětí dynamizovaných při originálním a pozoruhodném využití nástrojových i zvukových možností souboru; vývoj směřuje ke dvojímu zaznění klíčového fragmentu smíšeného sboru chorální sazby (z magnetofonového pásu).*“<sup>4</sup>

Těmito prvky se Kopelent řadí k okruhu autorů, jejichž dílo je hodnoceno v širším rámci stylově pluralitní tvorby. Přípodobnění Kopelentova díla ke koláži provedl poprvé Oldřich Pukl, a to v souvislosti se skladbou Hra pro smyčcový kvartet z roku 1966: „*A může být užito také techniky montáže, případně koláže. Technikou sémantického posunu*

<sup>2</sup> Citace V. Lébela bez uvedení zdroje uvedena in: Matzner, Michal, Dlouhý čas čekání, Marek Kopelent in: Hrčková a kolektiv 2007, s. 482

<sup>3</sup> Matzner, Michal 2006, znovu Matzner, Michal, Dlouhý čas čekání, Marek Kopelent in: Hrčková a kolektiv 2007, s. 486

<sup>4</sup> JD [Dehner, Jan], Marek Kopelent, brožura ČHF, Praha 1987

*rozdílných struktur pracoval Kopelent v již zmíněné Hře pro smyčcový kvartet. Hráči zde hrají nejprve samostatně podle své vlastní volby oblíbené úryvky ze svého repertoáru, případně i oblíbená cvičení. Postupně však autor předepisuje pasáže jednotlivých hráčů v historickém materiálu (úryvky z Haydnových, Brahmsových a Bartókových kvartet). Stylová a slohová proměna tohoto materiálu pokračuje až k soudobé hudební dikci a hráči končí v precizně organizované souhře drženým čtyřzvukem.*<sup>5</sup>

Jako textovou koláž potom označuje Pukl Kopelentův způsob práce s textem (vytržení slova nebo části slova z kontextu, kompoziční uplatnění řečnických klišé a frází) ve skladbách Matka (1964), Modlitba kamene (1967) a Žaloby (1969): „*Tuto novou rovinu sdělnosti umožňuje právě technika koláže.*“<sup>6</sup>

Sémantická kontrapozice, citáty a občasné pronikání tonálních ploch zůstaly u Kopelenta výraznou stránkou i v dalších letech, přičemž od 80. let se autor více přiklonil k duchovní tvorbě (např. Legenda 1981, Messagio della bonta 1987, Lux mirandae sanctitatis 1994): „*[...] citace, žánrové vsuvky nebo názvuky na liturgickou hudbu. Jsou to určité obrazy, vize, které vždy nějak souvisí s ideou díla,*“<sup>7</sup> okomentoval v souladu s komentátory jeho díla tuto stránku tvorby sám Kopelent.

Mimo analyzovanou skladbu označila kritika jako „polystylové“ Capriccio pro trubku sólo (1976), jako stylově různorodý Žesťový kvintet (1972–73) a jako koláž Hru pro smyčcové kvarteto (1970) a A Few Minute With An Oboist, concerto galante pro hoboje a komorní soubor (1972).

---

<sup>5</sup> Pukl 1970, s. 425

<sup>6</sup> Pukl 1970, s. 427

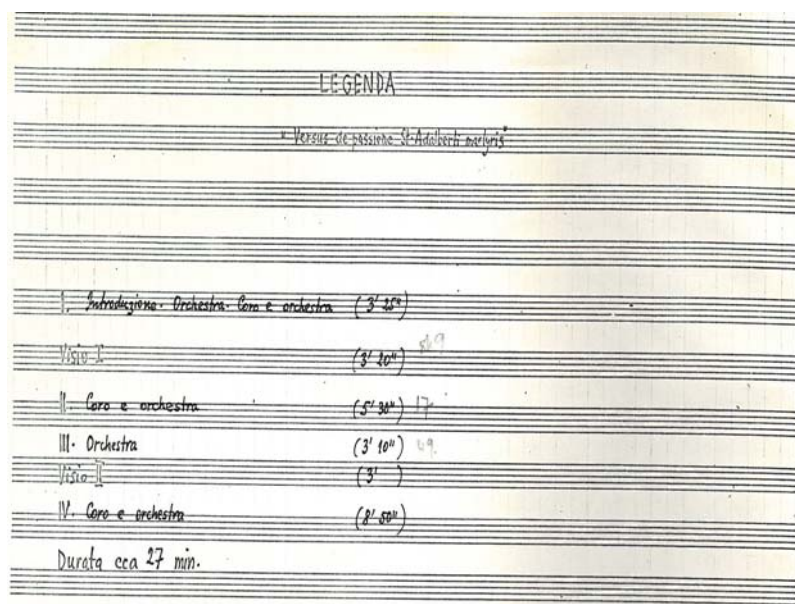
<sup>7</sup> Pudlák, Miroslav, O době a o tvorbě, s Markem Kopelentem hovořil Miroslav Pudlák in: Hudební rozhledy XLIV 5/1990, s. 214



### 2.1.1. Legenda De passione St. Adalberti Martyris pro recitátora, sbor a orchestr (1981)

obsazení: fl/picc, 2ob, 2cl, 2fg, 4zfl (flauto dolci – 2 soprani, 2 alti), sax in Es, 2cor, 2trb, 2tbn, tb, arp, perc (6 skupin + bicí souprava), klávesy, el org, el guit basso, archi, coro misto, rec

durata: cca 27 minut



Oratorium *Legenda de passione St. Adalberti Martyris*<sup>8</sup> napsal Kopelent v roce 1981 na objednávku festivalu Varšavská jeseň, kde bylo také premiérováno. Zvolil téma legendy sv. Vojtěcha jako symbol historické spojitosti polského a českého národa.

Michal Matzner komentuje dílo jako přiblížení k tradici: „*Nejvíce od šedesátých let se Kopelent k hudební tradici přiblížil v Legendě „De passione St. Adalberti Martyris“ (1981) psané na objednávku pro 25. výročí festivalu Varšavská jeseň. Ve spolupůsobení dvou faktorů – skladatelovy momentální vývojové situace a druhu skladby (oratorium vždy v hudebních dějinách postulovalo užití stile antico, charakterizovaného návazností na tradici) vzniklo pozoruhodně vyvážené dílo, které se na jedné straně nevyhýbá použití tonálních ploch, ovšem ve stálé konfrontaci se suverénně ovládnutým výrazivem Nové hudby.*“<sup>9</sup> Dále dílo popisuje jako skladbu, v níž autor uplatnil postmodernistický nadhled a kde „*stylově slučuje několik zdánlivě naprosto neslučitelných rovin*“.

Text oratoria vychází z anonymního středověkého rukopisu v latině, který vypráví o životě a smrti sv. Vojtěcha, druhého pražského biskupa, jenž měl velkou zásluhu na

<sup>8</sup> Nahrávka – CD Marek Kopelent: Zátíší, Legenda, 5. smyčcový kvartet, Concertino, CD 1998/1, partitura – půjčovna ČHF, rukopis autora 1981, sign. 7770

<sup>9</sup> Matzner, Michal, Marek Kopelent in: Český hudební slovník osob a institucí; heslo 8. 12. 2009 [http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com\\_mdictionary&action=record\\_detail&id=1459](http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=1459)

christianizaci Polska. Látka „*jej zaujala nejen dramaticností lidského osudu velké osobnosti, ale i prostou poezií textového zpracování příběhu, jehož výpověď je o to účinnější, čím je text jednodušší, ba z pohledu dnešního člověka naivnější.*“<sup>10</sup>

Autor zkrátil originál na desetinu a zdůraznil pasáže tvořící historickou legendu. Do části pojednávající o smrti sv. Vojtěcha vložil Kopelent prozaický text Bruno von Querfurta.<sup>11</sup> Text přednášený recitátorem by měl být, podle skladatelova doporučení, vždy přeložen do jazyka, kterému rozumí posluchači.<sup>12</sup>

### Typ hudebního materiálu

V oratoriu Kopelent užívá prvky tzv. Nové hudby (převažující témbrové plochy, čtvrttóny), archaické neorenesanční prvky (zobcové flétny), části navozující atmosféru gregoriánského chorálu (sbor), quasi beatovou plochu (symbol pohanského zla), lidový valčík a vojenské intonace (zobrazení nepřátel). Tyto stylizace mají jednoznačně zvukomalebnou a charakterizační funkci vzhledem k ději, který skladba pojednává, tedy legendě o sv. Vojtěchovi.

### Formální půdorys a text

Oratorium je rozděleno do čtyř vět, mezi které jsou vloženy dvě části Visio I, II (Sny sv. Vojtěcha). Všechny části jsou vnitřně bohatě strukturované a formálně sledují jednak textovou složku, jednak se snaží tektonicky vyvážit části s textem a části instrumentální.

#### I. věta (Introduzione)

sbor, orchestr – orchestr – sbor, orchestr

– archaické téma zobcových fléten a sboru a jeho následné zpracování

*„Est autem hominis in Maio mense Kalendis*

*Presul Adalbertus Cristo martyrizatus*

*Vir fuit hic quantus tunc tempore pontificatus*

---

<sup>10</sup> Skála, Pavel, Podvečer ve Foersterově síni 2. 12. 1982 in: Hudební rozhledy XXXVI 3/1983, s. 108

<sup>11</sup> Svatý Bruno z Querfurtu (asi 974–14. října 1009), mučedník. Otřesen po mučednické smrti Vojtěcha v dubnu 997, chtěl jít dále v jeho stopách. Cestoval v doprovodu císaře Otto III. do Říma, kde poté zůstal v benediktinském klášteře SS. Bonifacio e Alessio, kde dříve pobýval také mnich Vojtěch. Sv. Bruno sepsal životopis sv. Vojtěcha s názvem Život a utrpení svatého Vojtěcha, biskupa a mučedníka. Byl sťat při šíření křesťanské víry na východě Evropy. In:

[http://www.heiligenlexikon.de/BiographienB/Brun\\_Bruno\\_von\\_Querfurt.htm](http://www.heiligenlexikon.de/BiographienB/Brun_Bruno_von_Querfurt.htm)

<sup>12</sup> Anonym, booklet CD Marek Kopelent: Zátíší, Legenda, 5. smyčcový kvartet, Concertino, CD 1998/1

*Pandere non possent muse nassent  
Omnibus in Cristo credentibus arsit in isto  
Non si medio lux sed lucens“*

## Visio I

orchestr

- smyčcová témbrová plocha využívající i tonální akordy, dechové nástroje hrají pouze epizodně

## II. věta

orchestr – recitátor, sbor, orchestr

- výrazný rytmický pohyb, 2x stylizace quasi lidového valčíku, vstupy saxofonu anticipující „jazzové“ prvky a plocha tonální populární hudby, vrací se archaické téma zobcových fléten

sbor zpívá částečně na asémantický text: *Hauwe mhatantate duntate mhata rataalyia uiyüla nüu yiü ma tate yiü mhata mhatate yiüta hase kurintate...*

*Bonus intem gen pastor perilaborem miserantem iuquentem*

recitátor: „Hrozní démonové lidu ovládli zmatená srdce... za nejsvětější člověka ctnost se pokládá tudíž... starost o tělo, obžerství též a nestálé vášně.“

*Nos plebs pro selita tu veras es Israelita*

*Nos peccatores sumus et durissima proles tu presul sanctus tu sancto sanguine natus*

*Encelis iuncta sunt eum domino cui iuncta en! portat iniquorum consortia nulla virorum*

*Scimus enim scimus nos intus est incute seimus*

*Quid pietas sancta mendosum tiniat ista*

*Hinc igitur mente quid secum volueret ipse sub lucem proferes securo pectore fervens pro  
Cristi ferre poenas mortem que subire*

## III. věta

recitátor – orchestr

- práce s quasi archaickým materiálem fléten

recitátor: „Vyhnul se lidu, jenž krví bratrů právě se zbrotil, k uvedenému králi hned zamířil, Boleslavovi.“

## Visio II

sbor, orchestr – recitátor

- sborová plocha pouze na asémantické slabiky, každý hlas dělený do sedmihlasu, témbrové plochy se mění na quasi chorálové pasáže

*recitátor: „Zatím se scházel lid jsa dychtiv surové vraždy!*

## IV. věta

orchestr – sbor

- postupné zahušťování sazby a gradace, občasné vybočení z výraziva Nové hudby (pochodová stylizace, beatová stylizace bicích), návrat ke quasi chorální hudbě (flétny a sbor), konec houslové sólo

*sbor: „Cuius frater a Polanis occisus erat zeloductus barbarus venit.“*

*recitátor: „Strnuli bratři, když hrubě probuzení ucítili nečekaně pouta i nepřátele. Stejně se vlekl i sv. Vojtěch, jenž vždy všemi silami své duše dychtil po této scéně... děsí se jako každý člověk hořkého pocitu smrti, mysl víc než jindy zděšená zápasí s bázní, tělo tažené do zániku mění barvu, celá bytost strachem je ochromena. Hned se vymrštil ohnivý Sikko, mečem smrtonosným pak proklál Vojtěchu prsa, když tak ze všech sil své bratry pobízel k boji.“*

*sbor: „Nam simul extracte septem sunt proh dolor!*

*haste vulnera septena patuerunt divite vena*

*Purpureusque sacris de membris profluit amnis. Proh dolor!*

*Intrepidus stabat flexoque genu rogitabat supplex propicium plebis pro crimine Cristum*

*Nec bene finita prece luce migravit abista“*

*recitátor: „Tak ta zbožná duše, tak vylétši z žaláře těla, s Kristem vždy milovaným se raduje u věčné slávě.“*

## Typ spojení odlišných struktur

I.věta úvod – sbor a zobcové flétny exponují quasi chorální hudbu

The image shows a handwritten musical score for an introduction. The title "Introduzione" is written at the top left. The tempo is marked "♩ = 60". The score is written for several instruments and voices:

- CL** (Clarinets): The top staff shows a melodic line with notes and rests. Above the staff, there are large numbers 5, 3, and 4, possibly indicating fingerings or measures.
- Fl. dolci** (Soft Flutes): The second staff shows a melodic line with notes and rests.
- alt.** (Alto): The third staff shows a melodic line with notes and rests.
- S. A.** (Soprano Alto): The fourth staff shows a vocal line with lyrics: "p sempre", "qu-tem", "in", "nao", "men-ge", "re-ten-dis".
- T. B.** (Tenor Bass): The fifth staff shows a vocal line with lyrics: "p sempre", "qu-tem", "in", "nao", "men-ge", "re-ten-dis".
- CL** (Clarinets): The sixth staff shows a melodic line with notes and rests.
- Fl. dolci** (Soft Flutes): The seventh staff shows a melodic line with notes and rests.
- alt.** (Alto): The eighth staff shows a melodic line with notes and rests.
- S. A.** (Soprano Alto): The ninth staff shows a vocal line with lyrics: "Pre-cel", "dal", "bertus", "qui sto", "vin-ty", "il", "za-tus".
- T. B.** (Tenor Bass): The tenth staff shows a vocal line with lyrics: "Pre-cel", "dal", "bertus", "qui sto", "vin-ty", "il", "za-tus".
- VCL** (Violoncello): The eleventh staff shows a melodic line with notes and rests.
- CB** (Contrabasso): The twelfth staff shows a melodic line with notes and rests.

The score is written on a yellowed, aged paper. There are some handwritten notes and markings throughout the score, including "p sempre", "qu-tem", "in", "nao", "men-ge", "re-ten-dis", "Pre-cel", "dal", "bertus", "qui sto", "vin-ty", "il", "za-tus".



II.věta – křídlovky hrají „lidový valčík v dáli“ (křídlovky, bicí), vertikální spojení

24

sejnost klav a hral na ni

FL *den Kopf der Klav. abnehmen und auf ihn spielen* *mf*

DB *den Kopf der Klav. abnehmen und auf es spielen* *mp-mf*

CL *den schnebel abnehmen u. auf ihn spielen* *f*

FAG *den Kopf der Klav. abnehmen und auf es spielen* *mp-mf*

COR *d=d precedente*

TRP *(eista & kindlovely 2 Flügelhörner)* *Volksweise - lid. valček* *d=d precedente*

TRB *(WA WA) \**

TB *mp-mf* *ve vsi. 7-12, male vjky; in hoher Lage, kleine Abwärtsbewegungen* *d=d precedente*

PERG *PTD* *d=d precedente* *TPIC* *pp-d precedente* *GRC* *d=d precedente*

ARJA *f*

SOPR *f*

ALT *f*

TEN *f*

BAS *f*

2 *♩ = 72*

(4) (TRP, COR, TB, PERG: lidonj valček z dlati, am Volksweise aus der Ferne)

1-10 *f*

11-16 *f*

17-20 *f*

21-24 *f*

I *f*

VLE II *f*

I *f*

VCL I *f*

CB *f*

Handwritten musical score on a page numbered 25 in the top right corner. The score is organized into systems of staves. The first system includes a vocal line with lyrics and several instrumental staves. The second system is mostly empty staves. The third system is labeled "3 SBOR" and includes a vocal line with lyrics. The fourth system is labeled "1-2010" and includes a vocal line with lyrics. The fifth system is labeled "2-4" and includes a vocal line with lyrics. The sixth system is labeled "5-8" and includes a vocal line with lyrics. The seventh system is labeled "9-12" and includes a vocal line with lyrics. The eighth system is labeled "13-16" and includes a vocal line with lyrics. The ninth system is labeled "17-20" and includes a vocal line with lyrics. The tenth system is labeled "21-24" and includes a vocal line with lyrics. The eleventh system is labeled "VLE" and includes a vocal line with lyrics. The twelfth system is labeled "VCL" and includes a vocal line with lyrics. The thirteenth system is labeled "CB" and includes a vocal line with lyrics. The score is written in a cursive, handwritten style. There are some markings on the right margin, including a triangle and the text "3 SBOR".

II.věta – „jazzový“ prvek – vstupy saxofonu jako anticipace delší plochy (vertikální spojení)

Handwritten musical score for four staves: FL (Flute), SAX (Saxophone), TRP (Trumpet), and TRBN (Trombone). The SAX staff has a circled 'SAX' and a diagonal line through it. The TRP staff has a circled 'SAX' and a diagonal line through it. The TRBN staff has a circled 'SAX' and a diagonal line through it. The FL staff has a circled 'SAX' and a diagonal line through it. The TRP staff has a circled 'SAX' and a diagonal line through it. The TRBN staff has a circled 'SAX' and a diagonal line through it. The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'mp' and 'p'.

Handwritten musical score for three staves: FL (Flute), SAX (Saxophone), and TRP (Trumpet). The SAX staff has a circled 'SAX' and a diagonal line through it. The TRP staff has a circled 'SAX' and a diagonal line through it. The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'mp' and 'p'.

Handwritten musical score for three staves: FL (Flute), SAX (Saxophone), and TRP (Trumpet). The SAX staff has a circled 'SAX' and a diagonal line through it. The TRP staff has a circled 'SAX' and a diagonal line through it. The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'decrease' and 'mp'.



II.věta – návrat valčíku (cl, fg, cor, trb, tbn, tb, perc) maskovaný ve forte tutti orchestru a sboru

32

FL  
1.  
OB  
2.  
CL  
FAG  
COR  
1.  
2.  
TRB  
TB  
1.  
2.  
PERC  
5.  
4.  
3.  
2.  
1.  
SOPR  
2.  
ALT  
1.  
2.  
TEN  
BAS  
12.  
13.  
14.  
15.  
16.  
17.  
18.  
19.  
20.  
21.  
22.  
23.  
24.  
25.  
26.  
27.  
28.  
29.  
30.  
31.  
32.

3  
f  
8

II.věta – začátek stylizace populární beatové hudby, plocha následuje po slovech recitátora:  
 „Hrozní démonové lidu ovládli zmatená srdce... za nejsvětější člověka ctnost se pokládá  
 tudíž... starost o tělo, obžerství též a nestálé vášně.“ (překrytí vrstev přes sebe)

Handwritten musical score for a symphony orchestra and vocal soloist. The score is written on multiple staves, including woodwinds (FL, PICO, OB, CL, FAG, SAX, COR, TRP, TRB, TB), percussion (PECO, High-hat, Solo), strings (I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X), and a soloist (SOLO). The tempo is marked "3/6". The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings (p, mf, f, cresc., decresc.). There are also handwritten annotations in Czech, such as "edlať hrací klavír-nástroj" and "von hier ab spielt das Tasteninstrument". The score is divided into measures, with some measures marked with numbers like 6, 3, and 4. The bottom of the page contains a large handwritten note in Czech: "x) od úst. 10 až po 3. takt před 13. měno vynechat hm. OB, CL, FAG, COR, TRB hraje-li klavírní nástroj se zesilovačem (viz orch. materiál) ab 10.10 bis zum 3. Takt um 12 ist möglich: das Spiel der — — — ausfallen zu lassen wenn ein Tasteninstr. mit Verstärker (pos. music) angestrichen wird (s. das Orchester-material)"



[illegible]

## II.věta – návrat neorenesanční stylizace fléten

45

OB  
CL  
FAC  
SAX  
COR  
TRP  
TRB  
TB  
1. Δ.  
PERC3  
Solo  
PEAT  
PERC  
G.  
ARP  
SOPR  
ALT  
TEN  
BAS  
VLE I  
VLE II  
VCL  
cl. basso continuo

a2  
p  
SOPR. FL. DOLOCE  
ALTI FL.  
MAR  
espr. la melodia  
canto  
Hinc i-gi-tur  
Hinc i-gi-tur  
Hinc i-gi-tur  
Hinc i-gi-tur  
Hinc i-gi-tur  
Hinc i-gi-tur  
♩ = 60  
15  
♩ = 56  
piu a piu ral tosta  
p  
f  
piu a piu ral tosta  
p  
f

## Visio II – příklad kontrapozice quasi chorální plochy proti témbrové ploše sboru

[illegible]



IV.věta – první zaznění pochodové „lidové“ stylizace

Handwritten musical score for a marching band, featuring various instruments and vocal parts. The score is written on multiple staves, with some parts marked with "P" (Piano) and "F" (Forte). The title "IV.věta – první zaznění pochodové „lidové“ stylizace" is written at the top.

**Instrumental Parts:**

- FL (Flute)
- OB (Oboe)
- CL (Clarinet)
- FAG (Bassoon)
- SAX (Saxophone)
- COR (Cor Anglais)
- TRP (Trumpet)
- TRB (Trumpet B3)
- TB (Tuba)
- PTL A2 (Percussion)
- PERC (Percussion)
- G. TPIC (Gong)
- GRC (Gong)
- CPL (Cymbal)
- SP (Snare Drum)
- VIOL (Violin)
- VLE (Viola)
- VCL (Violoncello)
- CB (Contrabass)

**Vocal Parts:**

- REHT-RATSCH (di suonatore P)
- SPEAKER
- REC

**Handwritten Notes:**

- 6
- 4
- 79

## Shrnutí

Autor užívá v oratoriu pouze vlastní stylizace archaické, beatové a lidové hudby, nikoli citáty. Jako symbol zla neužil jednoznačně jazzovou plochu, zřejmě mu šlo spíše o navození multižánrového charakteru a užití rytmických struktur beatové hudby.

Spojení vrstev probíhá povětšinou v kombinaci horizontály s vertikálou a jejich význam je dán zpracovávaným námětem. Lze tak souhlasit s tvrzením, že hudba záměrně koresponduje s naivním charakterem středověkého textu a že popisné pasáže slouží k dokreslení příběhu<sup>13</sup>, Kopelent se snaží ovšem také o vyšší rovinu hudební výpovědi směrem ke své současnosti.

Dobový rozměr díla je dán kontrastem archaické a soudobé hudby. V době komunistické totality, kdy dílo vzniklo (1981), Kopelent oslavil zakazované křesťanství (křesťanského mučedníka). Jako zlo mohl chápat i soudobý společenský systém - tento systém měl také své (politické) „mučedníky“ a Kopelent byl jedním z nich.

typ kontrapozice: quasi historická, lidová a jazzová hudba a vlastní autentická hudba

typ spojení: horizontální i vertikální

autorský záměr: oslava křesťanství a mučedníka sv. Vojtěcha, alegorické ztvárnění soudobé společenské situace

hudební druh: oratorium

---

<sup>13</sup> Anonym, booklet CD Marek Kopelent: Zátíší, Legenda, 5. smyčcový kvartet, Concertino, CD 1998/1

## 2.2. Luboš Fišer (1935–1999)

Pražský rodák Luboš Fišer studoval na Pražské konzervatoři (1952–1956) a Akademii múzických umění v Praze u Emila Hlobila. HAMU absolvoval v roce 1960 operní jednoaktovkou Lancelot. Komponoval v mnoha oborech zahrnujících nejen operu, ale také symfonie, klavírní skladby a další vokální a komorní díla. Nejrozsáhlejší oblastí jeho odkazu je filmová hudba.

Jako hlavní dílo Fišerovy bohaté tvorby je uváděna orchestrální kompozice Patnáct listů podle Dürerovy Apokalypsy (1965), která v roce 1967 získala první místo v mezinárodní skladatelské tribuně UNESCO v Paříži a cenu Svazu československých skladatelů. Dále se velkého ohlasu dostalo sborové skladbě Caprichos inspirované stejnojmenným cyklem obrazů Francisca de Goya. Jako uvádí server musica.cz, „už tehdy se rodilo jeho charakteristicky úsporné a lapidární hudební vyjadřování, založené na melodicky nosné myšlence, rozvíjené v co nejexpresivnějších hudebních blocích. [...] Po setkání s tzv. Novou hudbou na začátku 60. let jeho styl rychle krystalizuje a jeho dílům se dostává i mezinárodního ohlasu.“<sup>14</sup> Od představitelů tzv. polské školy také výrazně čerpal prvky aleatoriky a charakteristické sónické tvarování hudební věty. „Páteří jeho děl zůstává nosné, většinou až lapidární melodické téma, jeho opakování a harmonicko-melodické transformace.“<sup>15</sup>

Aktivně se v 80. letech Fišer vyjádřil ke koláži (jako myšlení doby) a polystylovosti (jako stylová všestrannost skladatele).<sup>16</sup> V 90. letech se stal členem skupiny skladatelů Quattro (spolu s ním ještě Sylvie Bodorová, Otmar Mácha a Zdeněk Lukáš).

Luboš Fišer patří k autorům, kteří ke konfrontaci stylových rovin dospěli skrze zkušenost s hudební tvorbou pro film a televizi (přes 300 partitur). S filmem Fišer spolupracoval celý život a vliv na koncertní tvorbu dokládá také tento jeho výrok: „Film přináší možnost ověřování řady kompozičních prvků, které by si skladatel nikdy jinak nemohl ověřit.“<sup>17</sup>

---

<sup>14</sup> <http://www.musica.cz/skladatele/fiser-lubos.html>

<sup>15</sup> <http://www.musica.cz/skladatele/fiser-lubos.html>

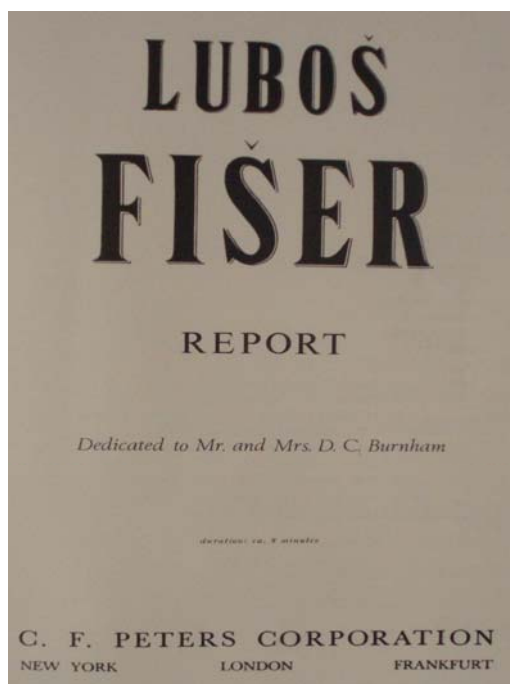
<sup>16</sup> viz kapitoly Koláž v českých pramenech, s. 134 a Polystylovost v českých pramenech, s. 85

<sup>17</sup> Kuna, Milan, Na slovo o hudbě s Lubošem Fišerem in: Hudební rozhledy XXXIII 9/1980, s. 419



### 2.2.1. Report pro dechový orchestr (1968)

obsazení: 4fl, 4ob, 4cl, 4fg, 5cor, 5trb, 5tbn, tb, pfte, perc  
durata: cca 7:30



Skladba Report<sup>18</sup> má v kontextu této práce výjimečné postavení. Jaroslav Endršt uvádí, že koláž Fišer použil pouze ve skladbě Double. Report pro dechový orchestr z roku 1968 má však velmi podobnou konfrontační koncepci.

V českém prostředí je skladba prakticky neznámá, neboť ji Fišer psal pro American Wind Symphony Orchestra a byla premiérována tímto souborem v New Yorku.<sup>19</sup> U nás nebyla provedena a v hudebním tisku nefiguruje v žádné recenzi ani článku. Nestala se tedy součástí českého hudebního života, jako dílo českého skladatele však do této práce patří, navíc její koncepční podobnost s Double je zjevná. Podobným příkladem skladby uvedené poprvé v zahraničí je v Polsku premiérované Kopelentovo oratorium Legenda o sv. Vojtěchovi.

V partituře byla skladba vydána v roce 1971 u C. F. Peters Corporation New York a toto vydání se společně s rukopisem nachází ve Fišerově pozůstalosti v Českém muzeu

---

<sup>18</sup> Nahrávka – (New York Wind Ensemble) je dostupná na adrese:

<http://www.youtube.com/watch?v=ls3Vt9-0MSU>, partitura – Edition Peters 1971 (No. 66501), uloženo v Českém muzeu hudby

<sup>19</sup> Luboš Fišer pobýval v letech 1971–72 jako stipendista (composer-in-residence) v Pittsburgu právě u American Wind Symphony Orchestra. Uvedeno in:

<http://www.guardian.co.uk/news/1999/sep/23/guardianobituaries>

hudby.<sup>20</sup> American Wind Symphony Orchestra, který založil Robert Austin Boudreau v roce 1957, podnítil tvorbu pro jeho obsazení výrazně. J. S. Ladd<sup>21</sup> píše o čtyřech stovkách skladeb, které tento orchestr zadal k napsání a které mu byly dedikovány. Jak dále uvádí Ladd, jednalo se o jeden z mnoha objednávkových orchestrálních projektů v tomto období. Kromě amerických skladatelů zde najdeme také např. Koncert pro dechový orchestr (1963) Estonce Nikolaje Lopatnikoffa, Dětskou přehru (1964) Francouze Eugena Bozzy nebo Pittsburskou přehru (1967) Krzysztofa Pendereckého.

Report se tedy řadí k dílům, kterými se Fišer dokázal jako skladatel prosadit v mezinárodním kontextu. Řada jeho děl totiž měla premiéru v zahraničí (např. Salcburk: Serenády pro Salcburk, Písně pro slepého krále Jana Lucemburského; Mnichov: některá komorní díla, např. Istanu; New York: Report ad.).<sup>22</sup>

V jednom podstatném rysu se ale Double a Report liší. Zatímco v Double je cílem humor a hra s materiálem, objednávku amerického dechového orchestru využil Fišer k závažné výpovědi – koncipoval dílo jako reakci na vstup sovětských vojsk do Československa v roce 1968, což byl také pravděpodobně důvod přehlížení této kompozice v českém kontextu. John R. Locke<sup>23</sup> uvádí, že název Report odkazuje ke známému českému časopisu Reportér, který se v 60. letech stal otevřeným obhájcem reforem Dubčkovy vlády.

Referát o premiéře Reportu z 26. července 1971<sup>24</sup> popisuje skladbu s odkazem ke konfrontační koncepci: „*Report je fascinující symfonické představení, v kterém se nápodoba pochodových rytů lehce mísí s geometrickými zvukovými skvrnami.*“<sup>25</sup>

### Typ hudebního materiálu

Podobnost se skladbou Double je zcela zjevná. Skladba je konfrontací Fišerova soudobého modálně vystavěného jazyka a tonálního rytmičky pregnantního pochodu, který je s největší pravděpodobností Fišerovou vlastní stylizací. Analýza díla od Johna R. Locka z roku 1984 uveřejněná v časopise Journal of Band Research si všímá především modálně

---

<sup>20</sup> Za upozornění na tuto skladbu a další prameny k ní děkuji Jonáši Hájkovi, který zpracoval Fišerovu pozůstalost: Hájek, Jonáš, Pozůstalost Luboše Fišera, ÚHV FFUK Praha 2010

<sup>21</sup> Ladd, Jason Scott, An annotated Bibliography of Contemporary Works programmable by Wind Band and Orchestra, Florida State University 2009, s. 12

<sup>22</sup> <http://www.musica.cz/skladatele/fiser-lubos.html>

<sup>23</sup> Locke, John R., An analysis of Report by Lubos Fiser, Journal of Band Research, 20(1), 1984, s. 9–19

<sup>24</sup> čerpáno z elektronického zdroje bez uvedení autora

<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,877046-2,00.html>

<sup>25</sup> „*Report is a mesmerizing symphonic tattoo in which marchlike rhythms blend effortlessly with geometric splashes of sound.*“

vystavěných ploch, a to pomocí mezinárodně rozšířené Forteovy metody analýzy atonální hudby.<sup>26</sup> Fišer užívá sedmitónový modus b – h – c – cis – f – fis – g, který podle Forteovy analýzy spadá pod třídu tónových výšek 7-7 (pitch-class set).

Pochody (March I, II, III) Locke popisuje jako „úchvatný a neočekávaný kontrast k extrémnímu napětí a emocím produkovanými tématem a variacemi. Pochod musí být symbolem vlastenecké a nezávislé horlivosti, které charakterizovaly Československo v pozdních 60. letech.“<sup>27</sup>

### Formální půdorys

Formálním principem je střídání dvou kontrastních částí, které jsou při každém dalším zaznění vždy dále obměňovány. Locke hovoří o principu formy Téma a variace, pochody chápe jako specifická interludia. Uvádí podrobnou strukturu skladby, v partituře naznačenou parcelačními čísly, která oddělují jednotlivé úseky:

Theme (a a a b b a)  
Variation I  
Variation II  
Variation III  
March I (interlude)  
Variation IV  
Variation V  
Variation VI  
Theme (a a)  
March II (combined with 'a' motive)  
Variation VII  
Variation VIII  
Variation IX  
Theme ( a )  
March III (interlude and coda)

---

<sup>26</sup> Forte, Alan, The Structure of Atonal Music, Yale University Press 1973

<sup>27</sup> Locke, John R., An analysis of Report by Lubos Fišer, Journal of Band Research, 20(1), 1984, s. 15

Forma je však v podstatě šestidílná A B A1 B1 A2 B2, kdy se třikrát opakuje schéma A (modální témbrová hudba, téma + variace) B (March–Pochod).

A. soudobý modální jazyk, proporční notace, grafické znaky – sólo trubka

**REPORT**

Luboš Fišer

The musical score is written for a solo trumpet. It consists of four systems of music, each with a graphic symbol (a double horizontal line) below it. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *mp*, *f*, and *mf*. The first system is marked with a circled '1'. The score is published by Edition Peters 66501 and is copyrighted by C. F. Peters Corporation in 1971.

Edition Peters 66501

Copyright © 1971 by C. F. Peters Corporation  
373 Park Avenue South, New York, N. Y. 10016



B. March I (11 taktů C dur)

**March I** J. (1) = 152

Fl.  
1. & 2. 4/4  
*p*

Trip. S. 4/4  
*(con sord.) mp*

Tuba 12/8  
*p*

BATT.  
4. Dr.  
5. Trioli (due)  
6. Cassa  
Piano

Piano

40.

A1. soudobý modální jazyk (variacie, chromatizace, celkové zhuštění sazby)

Handwritten musical score for "The Song of the Lark" by Maurice Strakosky. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Horn, and Piano. The music is in 4/4 time and features a variety of instruments playing in harmony. The score is written on multiple staves, with some parts marked "f" (forte) and "p" (piano). The title "The Song of the Lark" is written in a decorative font at the top. The composer's name "Maurice Strakosky" is written at the bottom. The score is numbered 12.



# B1. March II (variae)

March II J. (1) = 152

Fl. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4.

Ob. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4.

Clar. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4.

Fag. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4.

Cor. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4.

Trom. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4.

Piano 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4.

2. Tamb. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4.

4. BATT. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4.

5. P. (danc) 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4.

6. P. (cassa) 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4.

49.

A2. soudobý modální jazyk (variacie)

Handwritten musical score for a symphonic band, titled "A2. soudobý modální jazyk (variacie)". The score is written on multiple staves, including woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet), brass (Trumpet, Trombone, Tuba), and percussion (Timpani, Snare, Cymbals). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is organized into measures and systems, with a large number "9" in a circle at the beginning of the first system. The bottom of the page shows a list of percussion parts numbered 1 through 6.



B2. March III (nejdelší variace, komplikování hudebního průběhu směrem k atonalitě)

**March III** J. (1) c. 1872

Fl. 1. 2. 3. 4.

Ob. 1. 2. 3. 4.

Clar. 1. 2. 3. 4.

Fag. 1. 2. 3. 4.

Cor. 1. 2. 3. 4.

Trp. 1. 2. 3. 4. 5.

Tbn. 1. 2. 3. 4. 5.

Tuba 1. 2. 3. 4.

Piano 1. 2. 3. 4.

1. Timp. 2. Timp. 3. Timp. 4. Timp. 5. Timp. 6. Timp.

30.

## Technika spojení odlišných vrstev

V celé skladbě je užita výhradně stříhová technika. Vrstvy se od prvotní příkré konfrontace k sobě postupně vzájemně přibližují ve prospěch autorova hudebního jazyka akcentujícího témbrové kvality. Fišer neužívá žádné přechody ani spojovací články, ale bez přípravy odděluje vlastní hudbu od tonální pochodové stylizace. Dobrý příklad poskytuje hned první stříh mezi úvodní pasáží a March I:

The image shows a page from a musical score, likely for a brass band or orchestra. The page is divided into two main sections of music. The top section is marked with a double fermata (ff) and includes staves for Trumpets (Trp.) and Trombones (Tromb.). The bottom section is marked with a double fermata (ff) and includes staves for Basses (BATT). The music is written in a style that suggests a transition or a change in texture, with various notes and rests. The page number 9 is visible in the bottom right corner.





## Shrnutí

Pro Report platí v podstatě stejné závěry jako pro Double (viz analýza Double). Pochod se objevuje třikrát. Poprvé v čisté podobě, podruhé ve variační podobě a potřetí se v nejvíce modifikované verzi přibližuje soudobé řeči, neboť v závěru dospívá k atonalitě. Vojenské pochodové stylizace ve skladbě sémanticky fungují jako překvapivý kontrast a hudební ztvárnění vstupu sovětských vojsk.

typ kontrapozice: stylizace vojenských pochodů a vlastní autentická hudba

typ spojení: horizontální

autorský záměr: reakce na vpád sovětských vojsk do Československa roku 1968

hudební druh: skladba pro dechový orchestr

### 2.2.2. Double pro komorní orchestr (1969)

obsazení: 3fl, 3ob, 3cl, 3fg, 3cor, 3trb, 3tbn, 4timp, pfte, archi  
durata: cca 8:30

*Věnováno Dr. Václavu Smetáčkovi*

7

## DOUBLE PER ORCHESTRA

### DOUBLE 1

LUBOŠ FIŠER  
(\* 1935)

Double<sup>28</sup> vznikl v roce 1969 a patří k nejznámějším orchestrálním kompozicím Luboše Fišera. Skladba je názorným příkladem horizontální (následné) konfrontace historické (dva barokní pochody ze Suity pro smyčce nebo dechy z roku 1702 Johanna Fischera 1646–1721) a soudobé (modálně zabarvené) vrstvy. Shoduje se na tom hned několik badatelů (Jiří Pilka v předmluvě CD, Jaroslav Smolka v předmluvě k partituře, Milan Slavický v referátu o premiéře a v analýzách Arnošt Parsch a Jaroslav Endršt).

Nedlouhou stat' věnoval této skladbě u příležitosti jejího prvního uvedení na koncertě Symfonického orchestru hl. m. Prahy FOK pod vedením Václava Smetáčka 27. října 1970 Milan Lavický.<sup>29</sup> Podle něj byla cesta ke koláži u Fišera zcela logická, neboť ve své tvorbě postupně oprostoval svůj jazyk a začal ho stavět na působivosti nejelementárnějších prvků.

Jaroslav Smolka především zdůrazňuje, že ve Fišerově skladbě sice dochází ke konfrontaci dvou stylově odlišných materiálů, nicméně jako pointa přichází v závěru klavírní hudba à la Schubert, tedy hudba, která časově stojí uprostřed mezi epochami, kdy žili Johann Fischer a Luboš Fišer.

Analyticky skladbu popisuje Arnošt Parsch.<sup>30</sup> Skladba se skládá z 15 částí (Parsch uvádí 14!). Soudobý materiál v lichých částech sestává ze šestitónové řady, která je složena ze dvou třítónových skupin, rytmus je redukován pouze na celé noty. Každá lichá část přináší jiný tvar řady v odlišné instrumentaci. Sudé části exponují převzatý materiál, který je dále variačně zpracováván. Dvanáctá část podle Parsche připomíná minimalistické postupy, neboť zde oba pochody zaznívají současně a vytvářejí diatonický pětitónový cluster.

<sup>28</sup> Nahrávka – Panton 1993 (Česká filharmonie, dirigent Václav Smetáček), partitura – Panton, Praha 1972

<sup>29</sup> Slavický, Milan, Double Luboše Fišera in: Hudební rozhledy XXIII 12/1970 s. 535

<sup>30</sup> Parsch, Arnošt, II. Hudební transference. Luboš Fišer in: Parsch, Piňos, Štastný 2003, s. 101–102

Protože Fišerův Double byl již analyzován Jaroslavem Endrštem, vycházím při svém rozboru také z jeho analýzy. Uvádím všechna hlavní resumé z jeho práce, při potřebě pohledu na detailní strukturu díla odkazuji na tuto práci.<sup>31</sup>

### Typ hudebního materiálu

Hudební materiál popisuje Endršt takto: „*Jedná se o hudební dialog mezi vlastní hudbou Luboše Fišera a mezi variacemi na dva pochody ze suity Johanna Fischera. Díky neustálému střídání mezi dvěma bloky je skladba roztržena na patnáct částí, double 1 – double 15. Vždy liché části jsou krátké bloky hudby v modálním výběru, vždy sudé části jsou charakteristické variace na již zmíněného Johanna Fischera.*“

Co se týká historické předlohy, je prozatím tajemstvím, z jakých pramenů Fišer čerpal materiál. Endršt ve svém bádání dospěl k závěru, že Pochody jsou částí suity Johanna Fischera otištěné ve sbírce Tafelmusik, Hamburg 1702: „*Jediná mně známá kopie se podle vzpomínek Ivany Loudové nachází v hudební knihovně v Paříži. V Čechách se mi nepodařilo zjistit jediný exemplář této skladby. Podle Martiny Bartošové existuje úprava jednoho pochodu ve flétnové škole Miloslava Klementa.*“<sup>32</sup> Informaci o tom, že se jedná o dva pochody, jsem získal z textu Arnošta Parsche.“ Ve flétnové škole zápis pochodu opravdu existuje (viz ukázka), ve Fišerově skladbě je však oproti tomuto zápisu bohatě rytmicky i melodicky variován:

---

<sup>31</sup> Endršt 2005

<sup>32</sup> Klement, Miloslav, Základy hry na sopránovou flétnu, Editio Supraphon, Praha 1985, s. 134, číslo cvičení 210

## 210. POCHOD

JOHANN FISCHER (1646-1721)

Zobcová flétna

Rychle

Klavír

62

### Formální půdorys

Endršt uvádí následující tabulku sledující instrumentační a dynamický průběh skladby (D1, D2... značí jednotlivé části skladby, které nesou název Double 1, 2...). Z tabulky vyplývá, že instrumentace sleduje cíl postupné gradace:

D1	D2	D3	D4	D5	D6	D7	D8	D9	D10	D11	D12	D13	D14	D15
Sm solo	Sm+ž	Dř	Sm	Cor+trbni	Dř	Sm	Ž	Sm+cor	sm, Ž+Dř	Ž+Dř	Sm+Cor	Ttti	Pft	vl
<i>ff</i>	<i>F</i>	<i>f</i>	<i>f, p</i>	<i>f, piu f</i>	<i>f</i>	<i>Ff</i>	<i>f, mf</i>	<i>ff</i>	<i>f, ff</i> (Cor)	<i>ff</i>	<i>p (Sm), f</i>	<i>ff</i>	<i>p</i>	<i>fff&gt;ppp</i>

### Technika spojení odlišných vrstev

Jak uvádí Endršt, v Double dochází k horizontálnímu spojení vrstev, zaznívajících následně v pravidelném střídání soudobá modální plocha – historická tonální plocha, přičemž obě jsou bohatě varírovány. Historická předloha se postupně přibližuje soudobému tvarování (jako témbrová plocha), jak dokumentují následující ukázky.

Úvod – Double 1 a 2:

Věnováno Dr. Václavu Smetáčkovi

7

# DOUBLE PER ORCHESTRA

## DOUBLE 1

LUBOŠ FIŠER  
(\* 1935)

Violino I Solo

Violino II Solo

Viola Solo

Violoncello Solo

*sf*

*alla cca*

## DOUBLE 2

JOHANN FISCHER (1646–1721)\*

Marcia

1. Tromboni

2. Tromboni

1. Corni in Fa

2. Corni in Fa

1. Trombe in Do

2. Trombe in Do

Timpani

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

\*) POCHOD pro smyčce nebo dechy je částí Suity Johanna Fischera (Hamburg 1702)

\*) MARSCH für Streich- oder Blasinstrumente aus einer Suite von Johann Fischer (Hamburg 1702)

© 1972 PANTON, Praha

P 1218

All rights reserved. Printed in Czechoslovakia



# Double 4, 5, 6:

10

## DOUBLE 4

*Allegro*  
*Tutti pizz.*

Archi  
*pizz.*

Archi  
*p*

Archi  
*p*

Archi  
*p*

*attacca*

P 1218

11

## DOUBLE 5

Cor. 1  
*pizz.*

Cor. 2  
*pizz.*

Trbn. 1  
*f*

Trbn. 2  
*f*

*attacca*

## DOUBLE 6

*Allegro*

Fl.  
*f*

Ob.  
*f*

Cl.  
*f*

Fag.  
*f*

Cor. 1  
*f*

Cor. 2  
*f*

Timp.  
*mf*

P 1218

# Závěr Double 10:

22

Fl. 1, 2, 3

Ob. 1, 2, 3

Cl. 1, 2, 3

Fag. 1, 2, 3

Cor. 1, 2

Trbe 1, 2, 3

Tbni 1, 2, 3

*campana in aria a 3*

*sf*

P 1218

23

Fl. 1, 2, 3

Ob. 1, 2, 3

Cl. 1, 2, 3

Fag. 1, 2, 3

Cor. 1, 2

Trbe 1, 2, 3

Tbni 1, 2, 3

*sf*

*affacca*

P 1218

Závěr skladby – stylizace klavírní hudby raného romantismu je jedním ze zpracování historické předlohy:

32

#### DOUBLE 14

*Adagio*  
*Melodia molto cantabile*

Piano *p*

*Ped.*

*ritard.*

*attacca*

#### DOUBLE 15

*lunga corona*

*ppp*

*ppp*

*ppp*

*ppp*

P 1218

## Shrnutí

Endršt přesně zasazuje Double do kontextu Fišerovy tvorby: „[...] co se týče kompoziční techniky, Fišer v Double plynule navazuje na svůj styl vytříbený v Patnácti listech podle Dürera [Patnáct listů podle Dürerovy Apokalypsy]. Tematický materiál je minimalizovaný na dvě témata tvořená modálním výběrem, harmonie jsou tvořeny náhodným spojením několika horizontálních linek s úmyslným důrazem na úzkointervalové souzvuky. Rytmus i dynamika je zredukováána na minimum stejnými rytmickými hodnotami a jednotným dynamickým příkazem. Dynamika je tedy tvořena pouze instrumentací. Zajímavé a zcela jiné ve Fišerově vývoji se stává užití přeneseného historického materiálu, který se pravidelně střídá s materiálem původním. Zde totiž nezůstává pouze u citace, jako mnoho jeho vrstevníků, nýbrž velice systematicky téma rozvádí. V tomto ohledu je Double něčím nové, neboť i když Fišer zdaleka nebyl první, který užívá kolážovou technikou, zcela jistě byl první, který ji použil takovýmto způsobem.“ Sémantické stránky kompozice se dotýká Milan Slavický, který uvádí, že sémantickým gestem skladby je hra: „Autorským záměrem je zjevně především zdůraznění zábavné funkce díla.“

Je zřejmé, že Fišerův Double je případem horizontální kontrapozice, přičemž je převzatá i nově vytvořená hudba bohatě variována (7x variace lichých soudobých částí, 6x variace pochodů). Modální terén versus durová diatonika, sekundové střety versus tonální harmonie, rytmická redukce versus rytmické drobení v pochodech, kontrasty dynamiky mezi částmi jsou konfrontacemi, které mají formotvornou funkci. Tato hra s materiálem, tedy aspekt kompozičně-technický, je také významovou rovinou díla, čímž se přibližuje postupům brněnského týmu v Divertissementu, kde se v sémantické rovině pracuje obdobně a zcela dominuje zábavná funkce.

typ kontrapozice: citáty historické hudby a její variace a vlastní autentická hudba

typ spojení: horizontální

autorský záměr: humor, zábavná funkce

hudební druh: skladba pro komorní orchestr

Kromě dvou pojednávaných děl užil Fišer koláž jako stručný obohacující prvek také ve svém zpracování výběru českých a moravských koled s názvem Vánoční koledy pro sóla, smíšený sbor a orchestr<sup>33</sup> z roku 1969. 14. část této skladby napodobuje zvuk zvonů a nese název Koláž z pražských zvonů.

45

**Koláž  
z  
pražských  
zvonů**

Adagio

Fl. I, II  
Ob. I, II  
Cl. I, II  
in B<sup>b</sup>  
Fg. I, II  
Cor. I, II, III  
in F  
Tr. I, II, III  
in B<sup>b</sup>  
Tbn. I, II  
Timp.  
Campane  
Org.  
S  
A  
Coro  
T  
B  
Glo - - ri - - a.  
Glo - - ri - - a.  
Glo - - ri - - a.  
Glo - - ri - - a.  
Glo - - ri - - a.  
Adagio  
I  
Vni  
II  
Vle.  
Vcl.  
Cb.  
R 073

<sup>33</sup> Fišer, Luboš, Vánoční, partitura, Český rozhlas 2005

### 2.3. Jiří Bulis (1946–1993)

Rodák z Chomutova Jiří Bulis nejprve absolvoval hudební výchovu na Pedagogické fakultě UJEP v Brně, poté studoval v letech 1966–71 kompozici ve třídě Miloslava Ištvana na JAMU. Zde se dostal jednak do okruhu avantgardně smýšlejících skladatelů, jednak do kontaktu s brněnskou divadelní scénou a obojí výrazně ovlivnilo jeho další směřování. Po absolutoriu působil v letech 1973–79 také jako pedagog na Konzervatoři v Kroměříži.<sup>34</sup>

V době studií byl spolutvůrcem hudebních happeningů A. Piňose a J. Berga. Jak vzpomíná Piňos, Bulis účinkoval v programu Dějiny hudebního experimentu v Praze a na Moravě: „*V jedné z verzí, které uvedlo brněnské divadlo Cirkus múz v roce 1968, jsme vystupovali s fámuly (M. Štědroň, A. Parsch, J. Bulis), v kostýmech, dekoracích, se světly, rekvizitami, s baletkou a kuriózním ohňostrojem o přestávce.*“<sup>35</sup>

Vedle koncertní hudby, v které se Bulis zároveň snažil o divadelní akci, tvoří podstatnou a dnes známější část jeho díla hudba pro divadlo a písně na vlastní texty. Spolupracoval s divadly malých forem (např. brněnské Divadlo na provázku), filmem nebo divadly v zahraničí (např. Theater am Turm ve Frankfurtu). Nejvýraznějším skladatelským úspěchem na domácí půdě se stala skladba Soukromé poselství pro sólový trombon, která byla povinnou skladbou soutěže Pražské jaro 1978.

Vedle novodobých kompozičních technik rozvíjel Bulis z poetiky brněnských skladatelů především hudební humor: „*Bulisův smysl pro hudební vtip a vkusnou recesi našel své uplatnění mezi divadelníky usilujícími o vytvoření nového typu divadla.*“<sup>36</sup>

Pozůstalost Jiřího Bulise je dosud nezpracovaná a je uložena v rodinném archivu. Z dostupných pramenů lze vyčíst, že Bulise zaujaly techniky tzv. Nové hudby a mezi nimi zejména koláž. Alena Němcová konstatuje: „*V době studia na JAMU se intenzivně zabýval poznáváním výrazových prostředků a kompozičních technik Nové hudby. V tomto duchu komponoval řadu komorních a orchestrálních skladeb, v nichž si vyzkoušel hudbu témbrovou, techniku koláže a hudební mozaiky.*“<sup>37</sup> Avšak také sám Bulis se v rozhovoru z roku 1983 ke koláži sám pozitivně vyjádřil.<sup>38</sup>

I přes znalost technik tzv. Nové hudby byl Bulis také zastáncem melodie, což se projevilo zejména v jeho písních. Pravděpodobně nejvýraznější kompozicí zapadající do

<sup>34</sup> Němcová, Alena: Jiří Bulis in: Martínková a kolektiv 1985, s. 39

<sup>35</sup> Hrčková, Naďa, Takhle tedy ne! Alois Piňos in: Hrčková a kolektiv 2007, s. 517

<sup>36</sup> Němcová, Alena: Jiří Bulis in: Martínková a kolektiv 1985, s. 39

<sup>37</sup> Němcová, Alena: Jiří Bulis in: Martínková a kolektiv 1985, s. 39

<sup>38</sup> viz kapitola 11.2. Hudební publicistika a názory skladatelů, s. 135



kontextu „polystylových“ tendencí jsou jeho Nevhodné vzpomínky pro orchestr z roku 1980, jak dokládá vlastní Bulisův komentář: „*Určitým experimentem byla právě moje poslední orchestrální skladba „Nevhodné vzpomínky“ – napsal jsem ji trochu jinak, než je zvykem (je to taková mozaika všech možných stylů, psaná přes veškerou vážnost jako téměř neznatelná parodie).*“<sup>39</sup>

Vzhledem k momentální nedostupnosti partitury či nahrávky tohoto díla<sup>40</sup> jsem pro analýzu vybral Čtyři skladby pro dechové nástroje a klavír, které jsou jedním z mála Bulisových koncertních děl vyšlých tiskem.

---

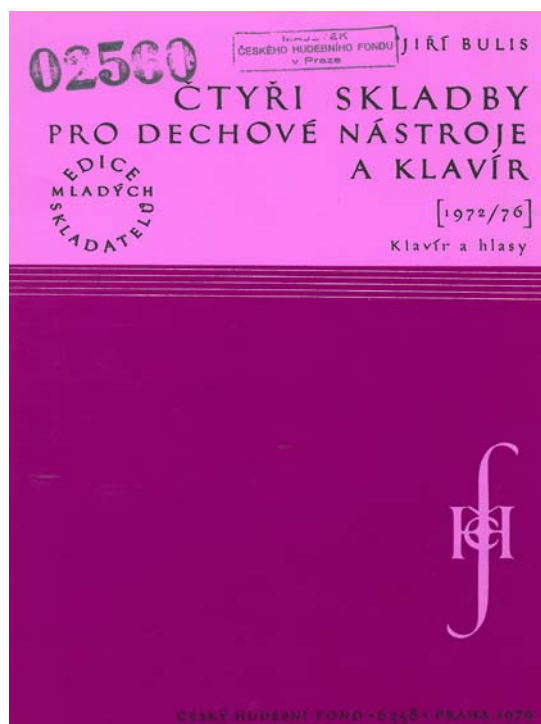
<sup>39</sup> Klimešová, Eva, Hudba, lidé a svět, rozhovor s Jiřím Bulisem, Hudební rozhledy XLVII 6/1983, s. 282–283

<sup>40</sup> Dle sdělení dcery Terezy Bulisové je Bulisova pozůstalost v rukou rodiny a zatím zcela nezpracovaná.

### 2.3.1. Čtyři skladby pro dechové nástroje a klavír (1972–76)

obsazení: fl, fg, tbn, pfte

durata: cca 12 minut



Čtyři skladby pro dechové nástroje a klavír<sup>41</sup> byly poprvé provedeny 7. dubna 1976, o premiéře referovala v Hudebních rozhledech Jarmila Doubravová: „Čtyři skladby pro dechové nástroje Jiřího Bulise nelze v přesném smyslu slova pojmut jenom jako hudební kompozice. Jsou to vlastně hudební výstupy, které nemohou nepřipomenout Josefa Berga, s nímž Bulise patrně spojuje i **smysl pro stylový a výrazový kontrast a melancholické ladění.**“<sup>42</sup> V kontextu tohoto výroku i s ohledem na hudbu, kterou skladba přináší, zahrnuji skladbu do širšího rámce „polystylových tendencí“ 70. let.

<sup>41</sup> Nahrávka – pouze 1. část Soukromé poselství Český rozhlas Brno BO.HRE.1977.111/01, ST07176 BO (Zdeněk Pulec – trombon), partitura a hlasy – tisk Český hudební fond 1979, Edice mladých skladatelů (sign. CHF 02560)

<sup>42</sup> Doubravová, Jarmila, Mladí z Brna, recenze koncertu 7. 4. 1976 in Hudební rozhledy XL 6/1976, s. 245

## Formální půdorys

Dílo je volným cyklem čtyř vět. Je koncipováno jako postupné sólové představení dechových nástrojů a teprve ve čtvrté větě hrají všechny nástroje, včetně klavíru, společně.

Pořadí vět:

1. Soukromé poselství – Trombone solo
2. Osudné jitro plukovníka Lichtenhöffera – Fagotto solo
3. Etuda – Flauto solo
4. Všichni dohromady

Relevantní je v kontextu této práce čtvrtá věta, kde se objevují dílčí kontrasty a odlišné vrstvy. Ve čtvrté části je každý nástroj nositelem vlastního materiálu a charakteru, který koresponduje s výrazem exponovaným v předchozích sólových částech.

Formální uspořádání 4. věty:

A – B – A1 – B1 – Coda

A – dechové nástroje

B – dechové nástroje + klavír

A1 – dechové nástroje, variace dílu A

B1 – dechové nástroje + klavír, variace dílu B

Coda – prvky dílu B

## Typ hudebního materiálu

Ve skladbě je použita celá řada melodicko-rytmických ostinát, jejichž opakování navozuje hudební výraz odkazující k minimalismu. Patrná je v celé větě práce s „banálními“ prvky, zejména v partu klavíru, ale i v ostatních nástrojích.

V díle A a A1 hrají pouze dechové nástroje, které vytvářejí pomocí jednoduchých melodických obrátů tříhlasý kontrapunkt – opakované tóny, oktavové skoky, rozložené kvart-kvintové akordy, půltónové melodické postupy. Sazba je však atonální s občasnou převahou centrálních tónů f a es, které navozují pocit tonálního centra. Řadou disonantních střetů a půltónově stoupající melodikou je vytvářeno dramatické napětí.

Ukázka sazby dílu A:

### ČTYŘI SKLADBY PRO DECHOVÉ NÁSTROJE A KLAVÍR

Jiří BULIS  
( \* 1946 )

1. SOUKROMÉ POSELSTVÍ (*Trombone solo*) – TACET

2. OSUDNÉ JITRO PLUKOVNÍKA  
LICHTENHÖFFERA (*Fagotto solo*) – TACET

3. ETUDA (*Flauto solo*) – TACET

4. VŠICHNI DOHROMADY

Moderato (♩ = cca 100)

Flauto

Fagotto

Trombone

Piano-forte

(A)

Flauto

Fagotto

Trombone

Piano-forte

First system of a musical score. It consists of three staves. The top staff is a single melodic line with a series of eighth-note chords. The middle staff is a bass line with a few notes and rests. The bottom staff is a piano accompaniment with a simple harmonic pattern. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The first measure of the top staff is marked *pp*. The last measure of the top staff is marked *stacc. sempre*.

Second system of a musical score. It consists of three staves. The top staff continues the melodic line from the first system. The middle staff has a few notes and rests. The bottom staff is a piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The first measure of the top staff is marked *pp*. The last measure of the top staff is marked *Meno* (♩ = cca 84).

Third system of a musical score. It consists of three staves. The top staff continues the melodic line from the second system. The middle staff has a few notes and rests. The bottom staff is a piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The first measure of the top staff is marked *pp*. The last measure of the top staff is marked *stacc. sempre*.

Díl B a B1 exponuje quasi salónní zcela tonální hudbu v tónině Des dur. Přiznávkový rytmus klavíru a homofonní tříhlas dechových nástrojů tvoří jednoduchý banální kontrast k předchozímu poměrně disonantně znějícímu dílu A.

(H) Più moderato (♩ =cca 92)

*cantabile*

*mf*

*p*

*p*

*p x*   *CHF 6358*   *p x*   *p x*



## Technika spojení odlišných vrstev

Spojení dvou odlišných vrstev (kontrasty tonalita x atonalita, chromatika x diatonika, rytmická proměnlivost x ostinato) probíhá horizontálně v pravidelném střídání obou ploch.

Přechod mezi dílem A a B – postupné prolínání prvků z obou dílů (vstup klavíru jako kontrastní prvek)

6

Più (♩ = cca 120)

*slacc. sempre*

*Un poco più (♩ = cca 92)*

*pp* *slacc. sempre*

(H) Più moderato (♩ = cca 92)

*cantabile*

*pp*

P x CHF 6358 P x P x

Přechod mezi dílem B a A1 – postupné prolínání prvků z obou dílů (nástup dechů do prodlevy klavíru s hudbou dílu A)

8

8

(K)

*mp*

*p*

*sim.*

*sfz marc.*

*sfz*

(P x) P x 8 (p x)

(L)

*mf*

(M)

CHF 6358

## Shrnutí

Hra, humor a dadaistický přístup byly zřejmě autorským záměrem této kompozice, jejíž vrchol a pointa přichází v závěrečné části nazvané Všichni dohromady. Hudební vtip je realizován začleněním řady banálních prvků přesně v intencích Štědroňovy ironizace banálního, ke které dochází, pokud banalita vstupuje do vztahu k jinému protikladnému hudebnímu materiálu.

Bulisova skladba se řadí také k typu skladeb, které tíhnou k divadelnímu ztvárnění. Tyto snahy nelze interpretovat bez připomenutí tzv. instrumentálního divadla Mauricia Kagela, který také v rámci svých skladeb požadoval scénickou akci. Bulis tedy pro svou tvorbu mohl čerpat z několika možných zdrojů: z Kagelova instrumentálního divadla, z avantgardních tendencí brněnského prostředí i ze znalosti divadla a vlastní hudební tvorby pro divadlo.

typ kontrapozice: ironizace banálního, kontrast v rovině vlastní autentické hudby čerpající z minimalismu a banálních prvků

typ spojení: horizontální

autorský záměr: humor, hra s materiálem

hudební druh: komorní hudba, instrumentální divadlo

## 2.4. Peter Graham (1952)

*„A můj styl? Kolegové říkají, že žádný nemám. Mně je to jedno. Dělán, co mě baví.“*<sup>43</sup>

Peter Graham (vlastním jménem Jaroslav Šťastný, narozen v Brně) vystudoval nejprve Konzervatoř v Brně, a to v oborech hry na varhany ve třídě Josefa Pukla a kompozice u Bohuslava Řehoře. Léta 1975–1980 strávil na JAMU, kde mu skladatelské školení poskytl Alois Piňos. Poté se věnoval především kompozici, mimo to prošel řadou zaměstnání v hudební oblasti. V letech 1993–2009 se do hudebního života Brna výrazně zapsal jako dramaturg obnoveného festivalu Expozice nové hudby. Jako interpret se věnuje jazzu a improvizaci v souborech Peter Graham Trio, New Jazz Trio, Rod Paton and Friends nebo Duo Palagraccho (Ivan Palacký – elektronika, Peter Graham – piano).<sup>44</sup>

Vedle kompozice se věnuje i teoretické reflexi tvorby své i jiných skladatelů (např. Piňos, Berger, Berg), čímž navazuje na tradici podobně teoretizujících brněnských skladatelů (Kohoutek, Ištvan, Piňos ad.).

Grahamova tvorba je hodnocena jako originální a stylově velkorysá. Z celkového pohledu má *„široký stylový i žánrový záběr, i když převažují intimně laděná komorní díla s výrazným hledačským impulsem.“*<sup>45</sup> K stylové kontrapozici pak odkazují další hodnocení. Graham podle nich klade důraz *„na vnitřní stavbu skladby, k propracování detailu a k vyvažování detailů, často odvozovaných z protikladných stylů.“*<sup>46</sup> a jeho *„tvůrčí metodou je spíše intuitivní kompozice, jeho hudební prostředky se v procesu hledání neustále mění, každé dílo tak představuje samostatný stylový svět.“*<sup>47</sup>

Sám Graham o své hudbě podotýká, že *„je autorským typem volně se pohybujičím mezi různými styly, jejichž mísení využívá k vytváření celků vyššího řádu.“*<sup>48</sup> Ve smyslu stylové proměnlivosti hovoří o Grahamově hudbě i Wanda Dobrovská: *„Skladatel takřikajíc „nehraje na jedinou strunu“, střídá a mísí styly, důležité však přitom je, že netápe, nýbrž předkládá „hotové“, ve zvolené materii pulsující artefakty.“*<sup>49</sup>

K polystylovosti se Graham vyjádřil nejprve v negativním smyslu v roce 2006, kdy ji chápal jako důsledek přemíry hudby v dnešním světě: *„[...] fašírka, v níž je semleto páté přes deváté, je vlastně mainstreamem dneška. Polystylovost a mezižánrovost jsou tím*

<sup>43</sup> Havelková, Tereza, Jeden takt Petera Grahama in: Harmonie 8, 11/2000, s. 27

<sup>44</sup> <http://hf.jamu.cz/seznam-pedagogu/staff/stastny.html>

<sup>45</sup> [www.musica.cz/skladatele/graham-petr.html](http://www.musica.cz/skladatele/graham-petr.html)

<sup>46</sup> booklet CD Peter Graham – Der Erste, Arta 1998

<sup>47</sup> booklet CD Ensemble Mondschein, The End 20th century in Czech Music, Arta 1996

<sup>48</sup> Šťastný, Jaroslav, booklet CD Solo for Voice (Scelsi, Pokorný, Piňos, Graham), Český rozhlas 2000

<sup>49</sup> Dobrovská, Wanda, Peter Graham, Der Erste, recenze CD in: Harmonie 7, 4/1999, s. 42

*nejbanálnějším projevem, s jakým se setkáte všude. Je to vlastně zrcadlení nepřetržitého toku hovadin, které na vás chrlí televize a komerční rádia. To všechno, spolu s totálně pomatenou politikou a ekonomickými podfuky, vytváří styl naší doby.*“

Na druhé straně však sám Peter Graham považuje polystylovost (jako užití více stylů v jedné skladbě) ve své tvorbě za velmi častou a uvádí deset skladeb ze své tvorby<sup>50</sup>:

Tři ženy. Tři písně na texty E. E. Cummingsa, C. Grotha a Akahita pro soprán, klarinet (flétu) a harfu (1976 / rev. 93)

4 písně na slova F. G. Lorcy pro bas a instrumentální soubor (1977)

Nocturne pro klavír (1980)

„Dolcissima mia vita...“ pro varhany (1986)

Smyčcový kvartet č. 2 (1988)

Smyčcový kvartet č. 3 „Polední přestávka v továrně budoucnosti“ (1991)

Kafka-Lieder. Devět písní pro ženský hlas a klavír na německé texty F. Kafky (1996)

Subida (na text Juan de la Cruz) pro 4 soprány, 4 hoboje, klarinet, 4 lesní rohy, 4 trubky, 4 trombóny, 2 el. kytary, baskytaru, bicí, 2 syntetizátory, 2 klavíry a 4 violy (2002)

Song of Fixed Accord (2003)

Veni Creator Spiritus pro saxofonové kvarteto (2006)

K tomuto výčtu se váže ještě Grahamovo vyjádření o komorní symfonii-melodramu *Bosé nožky*, které také odkazuje k vícestylovému pojetí: „*Když se hrála v Praze **moje Komorní symfonie „Bosé nožky“**, což je mimochodem taky pěkná slátanina všech možných stylů, a na svou obranu mohu jen říct, že vznikla už dávno a ve snaze o co nejupřímnější projev, tak za mnou pak přišla jedna mladá kamarádka a řekla mi, jak si na tom uvědomila, že pro její generaci je už velmi obtížné přijmout cokoliv bez podezřívání z vypočítavosti. Prostě se dnes nepředpokládá, že by někdo mohl dělat něco bez postranních úmyslů.*“<sup>51</sup> Fenomén polystylovosti se v Grahamově myšlení uplatňuje výrazně. Negativně jako dobový společenský stav hudby, pozitivně ovšem jako více stylů v jedné skladbě, jako charakteristika vlastní tvorby.

---

<sup>50</sup> Z materiálu poskytnutého Peterem Grahamem v roce 2008

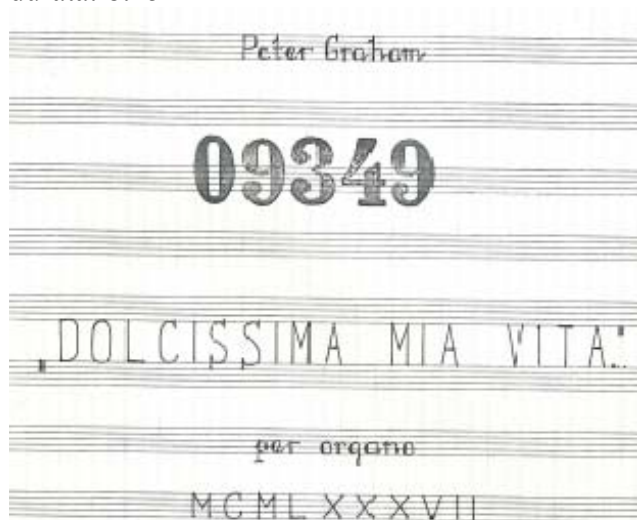
<sup>51</sup> Graham, Peter/Šťastný, Jaroslav: Stylem dneška je fašírka in: Právo 25. 5. 2006



#### 2.4.1. „Dolcissima mia vita...” per organo (1986)

obsazení: org solo

durata: 8:45



Varhanní skladbu „Dolcissima mia vita...”<sup>52</sup> označil Peter Graham jako jednu ze svých polystylových kompozic. V roce 1986 vznikla pro koncert v poutním kostele sv. Jana Nepomuckého na Zelené Hoře.<sup>53</sup> Peter Graham dále upřesňuje: „*Tato krátká varhanní skladba vznikla v roce 1986 pro malý barokní nástroj v Zelené Hoře u Žďáru. To vysvětluje její poněkud archaizující ráz i název odkazující k Gesualdovu madrigalu. Z kompozičního hlediska to byl pokus uspořádat velmi jednoduché souzvučky a běžné tónové postupy jiným způsobem než v historických stylech, s nimiž je tento materiál spojen. Omezený tónový rozsah a střídání registrace kupodivu umožnily rozehrát širší škálu emocí – závěr pak evokuje něžné loučení: „...dolcissima mia vita...”*“<sup>54</sup>

Dataci první verze této varhanní skladby klade Graham do roku 1986, partitura nese římské vročení MCMLXXXVII (1987). Do půjčovny ČHF byla zařazena v roce 1989: „*Co se týče vzniku, noty nesou datum 1989, ale to je určitě 2. verze. První (ztracená) musela vzniknout nejpozději 1986.*“<sup>55</sup>

<sup>52</sup> Nahrávka – soukromý archiv autora (Kateřina Chroboková – varhany), partitura – rukopis ČHF 1989, sign. 09349

<sup>53</sup> Plachá, Zdena, Festival Concentus Moraviae a Kateřina Chroboková (recenze koncert z 18. 6. 2011) in: <http://www.operaplus.cz/2011/06/festival-concentus-moraviae-katerina.html>

<sup>54</sup> Autorský komentář Petera Grahama, z korespondence s Peterem Grahamem 24. 7. 2011

<sup>55</sup> Autorský komentář Petera Grahama, z korespondence s Peterem Grahamem 24. 7. 2011

## Typ hudebního materiálu

Povaha hudebního materiálu byla důvodem, proč Jaromír Havlík dílo pro jeho záměrnou, podle něj až přílišnou, jednoduchost nepřijal: „*Prostota hudebních prostředků se mi zdá být kompozičně dostatečně nezdůvodněna – vzápětí pak vzniká dojem samoučelnosti, nezávazné hry s materiálem, který, nedostav se do potřebného významového kontextu, obnažuje místy svou dosti lacinou nahotu.*“<sup>56</sup>

Autor využívá výrazně melodického horizontálního myšlení. Jednotlivé části přinášejí vždy novou invenci a kontrast vzhledem k předchozí části. Polyfonie s půltónově klesajícím spodním hlasem je střídána téměř „rockovou“ rytmičností. Jako dokládá autorský komentář, inspirací zde byly africké rytmické modely: „*Inspirací pro druhou část je tu trochu africká hudba – Afrika byla přece v době baroka aspoň částečně známa, evropští skladatelé se však o její hudbu pravděpodobně příliš nezajímali. Představil jsem si, že když mě to zajímá dnes, zajímalo by mě to i tehdy.*“<sup>57</sup>

Užito je modálního a tonálního myšlení. Několikrát je použito techniky melodického dělení nad prodlevou, práce s basovým jednohlasem i akordickou sazbou.

## Formální půdorys

Grahamův komentář k této skladbě obsahuje i poznámky o formálním uspořádání díla: „*Kompozice zde vznikla pouhým přiřazováním kontrastních částí, závěr není míněn ani jako náznak reprízy, nicméně chromatické postupy to mohou evokovat. Barokní svita nebyla v žádném případě modelem. Spíše poněkud absurdní představa Jak bych komponoval já v té době?*“<sup>58</sup>

Jedná se o jednovětou kompozici s šesti zřetelně oddělenými kontrastujícími částmi. Všechny nastupují attacca stříhovým způsobem. Žádná z částí se neopakuje.

A – B (a b) – C – D – E – F

---

<sup>56</sup> Havlík, Jaromír, Komorní koncert SČSKU (koncert 15. 11. 1989) in: Hudební rozhledy XLIII 2/1990, s. 56

<sup>57</sup> Autorský komentář Petera Grahama zaslaný 24. 7. 2011

<sup>58</sup> Autorský komentář Petera Grahama zaslaný 24. 7. 2011

### A Moderato

– meditatívni výrazová poloha, dvojhlas, od taktu 23 tříhlas, od taktu 32 prevažuje akordická sazba s vrchní melodickou linkou. Spodní druhý a později basový hlas neustále půltónově klesá od a1 až k Fis v delších rytmických hodnotách, občasně výrazněji rytmizován.



### B Giocoso

a – předznamenání 5b, modus as-b-des-es-ges (na klaviatuře černé klávesy), tempový a výrazový kontrast, zcela diatonický materiál

nad rytmizovanou prodlevou dvojzvuku as-es1 rychlý melodicko-rytmický pohyb s předpisem senza metro, charakter hudby odkazuje k minimalistickému tvarování (princip opakování) hudební věty, navíc je zvýrazněn několika repetitami v závěru části

b – předznamenání 2#, postupné využití všech tónů stupnice D dur/h moll (v taktu 110 se objevuje nedoškálný tón f)

### C Maestoso. Recitativ

– předznamenání 3#, stálá prodleva: trojzvuk cis moll v sextakordovém tvaru, zvýšení dynamické hladiny – ff, melodie ve vrchním hlasu

### D Pedal solo /senza metro/

– předznamenání 3#, jednohlasá pedálová pasáž v převážně osminovém pohybu senza metro s neustále se opakujícími tóny E nebo D

### E Largo

– předznamenání 6#, akordická mnohohlasá sazba v dynamice fff

### F (Coda)

– bez předznamenání, částečný návrat k meditativnímu výrazu dílu A, bitonální závěr – prodleva f moll, nad kterou zní rozložený akord As dur

## Technika spojení odlišných vrstev

Skladba má gradující průběh dynamický i kinetický, kontrastující barevnost rejstříků, postup od meditativní polohy k monumentalizujícímu výrazu a zase zpět. Přináší šest částí odlišného charakteru, sazby, dynamiky i tóniny či modu a barev. Přechody mezi částmi se uskutečňují výhradně náhlým stříhem.

Přechod mezi díly A a B:



Přechod mezi díly B a C (přechodovým momentem je pomlka):



Přechod mezi C a D:

Handwritten musical score for the transition between C and D. The top system shows a treble and bass staff with a melodic line in the treble and a sustained bass line. The bottom system is labeled "senza metro / Pedal solo" and shows a single bass staff with a continuous eighth-note pedal point.

konec C

D

Přechod mezi D a E:

Handwritten musical score for the transition between D and E. The top system shows a single bass staff with a melodic line. The bottom system is labeled "Largo" and shows a treble and bass staff with a sustained bass line and a melodic line in the treble.

D

E

Přechod mezi E a F:

Handwritten musical score for the transition between E and F. The top system shows a treble and bass staff with a melodic line in the treble and a sustained bass line. The middle system is labeled "lento" and shows a treble and bass staff with a sustained bass line and a melodic line in the treble. The bottom system is labeled "rit. poco mano" and shows a treble and bass staff with a melodic line in the treble and a sustained bass line.

E

F

## Shrnutí

Graham v této skladbě využívá ostré kontrasty vlastní hudby. Skladba není technicky virtuózní, její kvality je třeba hledat ve výrazové stránce. V části B je využito africké rytmičnosti, která je v kontextu s tradičním pojetím varhan jako kostelního a liturgického nástroje překvapivá. S tradičním pojetím varhan naopak koresponduje meditativní poloha a monumentalizující zvukovost v dílech A a E. Originálně vyznívá jednohlasá pasáž pedálu v dílu D.

Celkově tihne nekomplikovaná struktura skladby k jednoduchému, ale pregnantnímu vyjádření. Cílem kompozice byla zřejmě jednak posluchačská srozumitelnost, jednak nekonvenčnost pojetí v souvislosti s nástrojem, pro který je skladba napsána.

typ kontrapozice: polyfonie x akordika, jednohlas x mnohohlas, meditace x rytmičnost, vlastní autentická hudba částečně inspirovaná africkou rytmičností

typ spojení: horizontální

autorský záměr: hra s materiálem, překvapivý kontrastní průběh

hudební druh: skladba pro sólový nástroj



## 2.5. Daniel Forró (1958)

*„Ohledně polystylovosti – u mne je možné říci, že je mým hlavním principem od samého počátku mé kompoziční i koncertní činnosti (tedy téměř 40 let), ale i při výuce, psaní o hudbě a dalších aktivitách v oblasti hudby (a vlastně i mimo ni – vždycky jsem měl mnoho zájmů).“<sup>59</sup>*

Jak bylo uvedeno v kapitole Polystylovost v českých pramenech<sup>60</sup>, pro fenomén polystylovosti v české hudbě má skladatel, aranžér a interpret Daniel Forró, díky své jedinečné tvůrčí poetice, zásadní důležitost.

Daniel Forró<sup>61</sup>, vlastním jménem Karel Horký, pochází z Jihlavy. Na brněnské konzervatoři studoval v letech 1973–79 hru na flétnu, varhany a kompozici (ve třídě Jiřího Barty 1977–79), je však také samoukem ve hře na několik dalších nástrojů. Na JAMU v Brně v letech 1979–86 studoval v kompoziční třídě Aloise Piňose (soukromě u Piňose studoval již v letech 1975–79).

Od počátku své hudební dráhy balancuje na hraně mezi tzv. vážnou, jazzovou a populární hudbou, neboť tvůrčím způsobem zasahuje do všech oblastí. Zejména ho však zaujala elektroakustická hudba a využití počítače při tvorbě hudby. V 70. letech byl klávesistou rockové skupiny Progres 2, se kterou realizoval rockovou operu Dialog s vesmírem (1978). V letech 1980 a 1981 byl také členem folkrockového uskupení Vondrák–Bodlák–Horký–Polák, od roku 1981 působil v nové kapele Bronz, která ale byla v roce 1984 zakázána. V roce 1983 odehrál Daniel Forró první sólový koncert pod názvem projektu Forrotronics. *„Pod značkou FORROTRONICS se skrývá jeho nahrávací studio, koncertní i studiový projekt elektroakustické hudby a hudební škola nabízející kursy hudby i hudební elektroniky.“*

V letech 1996–1999 absolvoval doktorandské studium teorie hudební kompozice na JAMU, studoval i hudební vědu na Masarykově univerzitě. Z Brna se v roce 2003 odstěhoval do Japonska, kde založil rodinu a žije ve městě Kakamigahara. Jak uvádí sám skladatel, působí aktivně v těchto oblastech: *„kompozice hudby, aranžování hudby, koncertní činnost, nahrávání hudby, výuka hudby, expertní činnost, výzkumná činnost, publicistická činnost, překlady, tlumočení a výuka jazyků.“* Na univerzitě v prefektuře Aiči působí jako hostující profesor. Je stále členem Společnosti elektroakustické hudby, brněnského uměleckého Sdružení Q, Klubu moravských skladatelů a ochranných organizací OSA, Dilia a Intergram.

---

<sup>59</sup> Z korespondence s Danielem Forró ze srpna 2010

<sup>60</sup> viz I. díl strana 89–90

<sup>61</sup> biografický nástin D. Forró in: <http://www.musica.cz/skladatele/forro-daniel.html>, [http://cs.wikipedia.org/wiki/Daniel\\_Forr%C3%B3](http://cs.wikipedia.org/wiki/Daniel_Forr%C3%B3) a [www.forrotronics.cz](http://www.forrotronics.cz)

Forró je velmi plodným autorem, kromě koncertní hudby píše také scénickou a filmovou hudbu a improvizuje. Do svých tří kategorií polystylovosti řadí následující kompozice<sup>62</sup>:

1) polystylovost jako organická syntéza nejrůznějších elementů

Pocla J. S. Bachovi (1975, Bach + jazz + New music)

Archetypy (1976, ethno + New music)

Smyčcový kvartet č. 1 (1976, ethno + New music + jazz)

Pentagram (1977, ethno + New music)

Zaklínač hadů (1977, ethno + fusion + New music)

Acquarius (1977, jazz + New music)

Morava (1977, ethno + fusion)

Reliéfy (1978, ethno + New music)

Smaragdový prostor (1978, ethno + fusion + New music)

Tanec (1985, renesance + ethno + rock)

Digitální hudba 01/87 (1987, elektronika + ethno + dodekafonie + rock)

Musica ex machina 01/88 (1988, elektronika, rock, pop, jazz, ethno, mikrotonalita)

Pro smyčce (1991, baroko + romantismus + ethno + New music)

Sedm mikrointervalových studií (1996, mikrotonalita + minimal + ethno + New music)

Concertino pro syntetizéry a bicí (1998, New music + ethno + minimal + pop)

Kenrokuen – zahrada šesti principů (2004, ethno, New music, minimal, historická hudba, pop, jazz)

Pro Karenušku (2006, romantismus + jazz + ethno + New music)

Ukiyo (2010, ethno – Japonsko + Morava)

Nagaragawa (2010, ethno + minimal + romantismus + New music)

Aurige aures (2010, ethno + romantismus + New music + pop)

---

<sup>62</sup> Z korespondence s Danielem Forró ze srpna 2010

2) polystylovost jako kombinace a konfrontace, kdy je cílem jak záměrný kontrast, tak nalezení společných znaků stylů

Nápovědy (1976, baroko, pop, minimal, ethno, jazz, dodekafonie, serialita, modalita, New music...)

Drahokamy (1980, Ars nova, baroko, minimal, ethno, New music...)

Suita pro G. Machauta (1980, Ars nova, renesance, baroko, minimal, pop, New music)

Východ slunce (1980, impresionismus, romantismus, ethno, minimal, New music)

Devět pro deset (1982, renesanční chromatický madrigal, serialita, jazz, minimal)

Hudba pro E. Rubika (1982, různé styly etnické hudby)

Variace pro orchestr (1983, různé styly historické hudby)

Lisztophonia (1984, polystylové variace na Lisztovo téma)

Hudba pro 15 (1985, ethno, renesance, New music, minimal)

Čaroděj ze země Oz (1985, ethno, pop, jazz, rock, minimal, elektronika, New music)

Koncert pro EAHN (1986, New music, ethno, baroko, romantismus, elektronika, minimal, rock)

Concertino pro EAHN a smyčce (1988, baroko, New music, ethno, rock, jazz, minimal...)

Syntfonie (1978–81, baroko, elektronika)

Orbis fictus (1996, elektronika, baroko, romantismus)

Ex Oriente lux (2005, New music, romantismus)

Dvojkonzert pro varhany a bicí (2005, New music, ethno, minimal, jazz, historické styly...)

Něco z Mozarta (2006, klasicismus, romantismus, ethno, jazz, pop...)

Canticum 1 (2007, New music, ethno, jazz, rock, baroko...)

55 podob české hymny (2008, New music, historické styly, pop, rock, jazz, ethno)

3) polystylovost jako výběr jednoho stylu pro jednu skladbu ze všech možností

Romantická studie 1, 2 (1975, 76, romantismus)

Fuga in F (1976/91, baroko)

Experiment pro 5 (1977, New music)

Jazzové miniatury (1979, jazz)

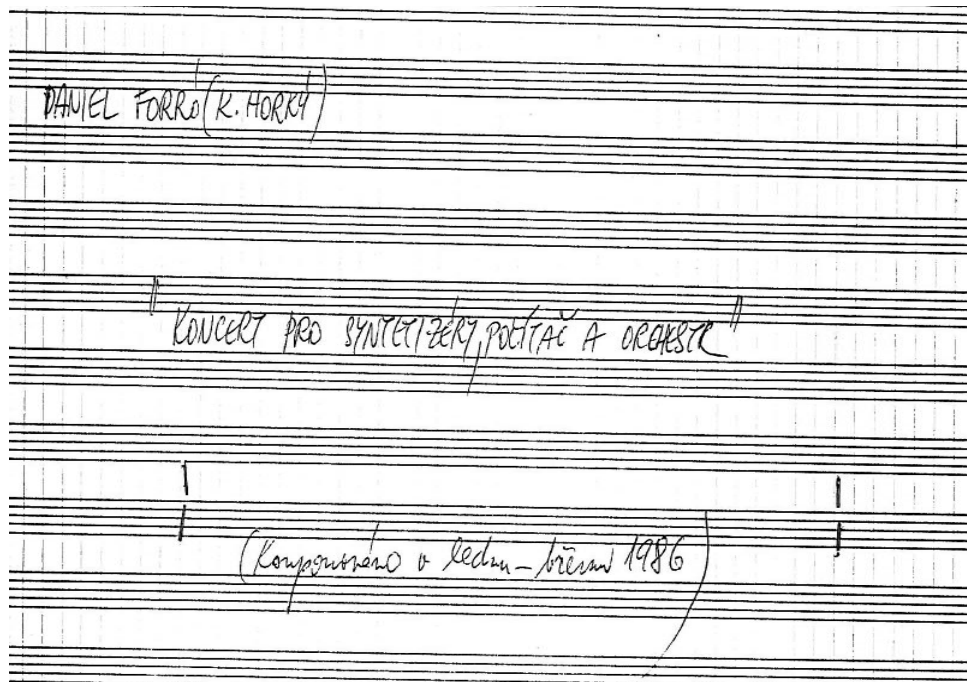
Danse faux pas (1987)

Jak již bylo uvedeno v kapitole Polystylovost v českých pramenech, z kompozičního hlediska jsou pro Daniela Forró formou k dosažení polystylovosti zejména variace, a to ve třech podobách:

- 1) stylistické variace (téma se objevuje v různých stylech)
- 2) morřing (varírování více motivů v jedné skladbě)
- 3) strukturální variace (metoda, kdy se z vlastního materiálu, např. symetrický modus, derivuje co nejvíce (stylově) odlišný submateriál, s kterým se posléze zachází zcela volně, někdy i pomocí improvizace)

### 2.5.1. Koncert pro syntetizéry, počítač a orchestr (1986)

obsazení: 2synt, computer, 3fl/picc, 3ob/ci, 3cl/bcl, 1fg, 3cor, 3trb, 3tbn, 1tb, perc (3 skupiny), pfte, cpte/cel, archi, S, Bar  
durata: cca 22:30 minut



Koncert pro syntetizéry, počítač a orchestr<sup>63</sup> komponoval Daniel Forró během ledna až března 1986 jako svou absolventskou práci na JAMU. Skladbu řadí do svého druhého okruhu polystylovosti, tedy polystylovosti jako kombinace a konfrontace, kdy je cílem jak záměrný kontrast, tak nalezení společných znaků stylů. Jako stylové prvky, které zde použil, jmenuje Novou hudbu, etno, baroko, romantismus, elektroniku, minimalismus a rock.

Krátce po vzniku skladby dílo okomentoval v souladu se svou „polystylovou“ poetikou: „Otázce „Jak Vaše absolventská skladba vznikala?“ nerozumím. Vznikala jako kterékoli moje jiné skladby, seděl jsem za stolem a psal noty. Snad bych jen dodal, že je to polystylová skladba komponovaná nejrozličnějšími technikami na základě mimohudebního filosofického programu. Psal jsem ji tři měsíce (leden – březen 1986), potom jsem byl nucen sám rozepsat orchestrální party. O potížích provedení nechci hovořit, přístup Moravské filharmonie Olomouc k dílu byl velmi neprofesionální – nejen laxní, ale mnozí členové orchestru skladbu doslova sabotovali (podle názoru, že všichni autoři soudobé hudby jsou blbci, nějakého absolventa JAMU nevyjímaje). Provedení také podle toho vypadalo.“<sup>64</sup>

<sup>63</sup> Nahrávka – soukromý archiv autora (záznam premiéry díla z roku 1986, Moravská filharmonie Olomouc, dirigent Petr Chromčák, partitura – kopie rukopisu autora, knihovna JAMU Brno, sign. 23-1751

<sup>64</sup> Dotazník HIS cca 1987–88 (v době vzniku nepublikováno) in: <http://www.forrotronics.cz/indexcz.html>

Recenze Leoše Faltuse zjevně vychází z autorovy předmluvy: „*Koncert Karla Horkého byl interpretačně jednodušší již proto, že autor se se svými syntetizátory na realizaci podílel a dal jim v kompozici značný prostor. Skladbu členil na pět částí (Passacaglia, Variace, Fuga, Scherzo a Rondo) spojených attacca a volně programovaných existencí člověka mezi lidmi. Do obrazu lidstva (orchestr nebo sbor hlasů u pásu) se podle programového sdělení promítaly symboly jedince (syntetizátor) a lidské dvojice (soprán a baryton). Formy a techniky uvedené v názvech částí jsou v Koncertu pouze naznačeny, mnohem zřetelnější je členění podle použitých nástrojových skupin, v každé části jinak vybraných. Elektronické nástroje jsou řízeny počítačem, takže hrají samy předem naprogramované struktury a v oblasti tónu znamenají nesporný přínos. Konfrontace „umělého“ zvuku se zvukem tradičních nástrojů tvoří navíc zvláštní významový interval. Nemyslím, že bylo nutné uvádět inspirační zdroj skladby; vyjádření stejně spočívalo na hudbě samé a ze všeho nejvíce byl patrný záměr zkusit to jinak.*“<sup>65</sup>

Dílo bylo poprvé uvedeno na koncertě v Besedním domě 23. 6. 1986. Hrála Moravská filharmonie Olomouc, kterou řídil Petr Chromčák, na syntetizéry hrál autor.

### Typ hudebního materiálu

Práci s materiálem označil Forró jako „invenční dodekafonii“: „*V oblasti tónových výšek je skladba založena hlavně na dvanáctitónové serialitě. [...] Objeví se ale i diatonické mody a pentatonika.*“<sup>66</sup> I v rytmické složce pracuje seriálně, užívá polyrytmiku a polytempa.

Každá část skladby je jinak instrumentována, čímž jsou jednotlivé části nastupující attacca zřetelně odděleny.

### Formální půdorys

Forró popisuje, jak ve skladbě zachází s historickými formami: „*Typické znaky starých forem jsou různými způsoby šifrovány, zatemňovány nebo osvětlovány z různých pohledů.*“

Skladba je v podstatě modifikací klasického sólového koncertu, kde sólové nástroje, syntetizér a počítač, vytvářejí koncertantním způsobem protipól k orchestru.

---

<sup>65</sup> Faltus, Leoš, *Koncerty mladých brněnských skladatelů (koncert 23. 6. 1986)* in: *Hudební rozhledy* XXXIX 10/1986, s. 451

<sup>66</sup> Předmluva k rukopisné partituře



## I. Passacaglia (Vznik života)

durata: 2:57

instrumentace: žesťové a bicí nástroje, syntetizér, počítač (tape)

forma: A (téma, orchestr, syntetizér)

A1 (téma, syntetizér, počítač)

A2 (téma, orchestr, syntetizér)

Passacagliové opakující se téma je pojato výrazně témbrově (podíl zvonů a bicích). Téma vyčerpává horizontálně i vertikálně dvanáct chromatických tónů (Forró hovoří o „dodekafonické serialitě“) a je svěřeno celestě, zvonu a bicím. Při opakování tématu je zachována jeho instrumentace i charakter, dochází ovšem k melodickým i harmonickým proměnám. Kontrapunkt tvoří nejprve rytmický pohyb dechové sekce a vstupy syntetizéru, v další části (A1) tvoří kontrapunkt témbrové výstupy syntetizéru a počítače (v partituře jako tape). Výrazný melodický protihlas hraje také tuba. V díle A2 se vrací charakter ze začátku věty, syntetizér v závěru přebírá obdobnou sazbu jako celesta.

## II. Variace (Tři typy lásky – filo, éros, agapé)

durata: 3:10

instrumentace: dřevěné a bicí nástroje, klavír, soprán, baryton, syntetizér

forma: téma – 1. variace – 2. variace

V tématu 2. věty je užit pentatonický modus g-a-h-d-e. Melodii přednášejí za doprovodu bicích flétny, syntetizér vytváří protihlas a klavír s klarinetou vnášejí kontrastní aleatorní prvky. Charakter věty odkazuje k japonské lidové hudbě. Každá nástrojová skupina je nositelem vlastní barvy a hudebního výrazu, zřetelný je kontrast pentatoniky s aleatorikou.

V 1. variaci modus klesá o půltón níže, postupně se však chromatizuje. Charakteristický je motorický rytmický pohyb a melodické kontrapunktující vstupy zpěváků (bez textu, jen na vokál).

V 2. variaci dochází k výrazné rytmické diferenciaci, postupně se však jednotlivé vrstvy sobě rytmicky přizpůsobují, soprán a baryton zpívají v unisonu. Objevují se tonální plochy, postupně dojde k rytmickému splynutí v dlouhých prodlevách.

### III. Fuga (Na zánik, smrt)

durata: 4:14

instrumentace: smyčcové nástroje, syntetizér, počítač (tape)

Po úvodní prodlevě tutti smyčců nastupuje fugové téma. Obsahuje široké intervaly, v melodii užívá půltónové shluky. Od polyfonie průběh směřuje k témbrové ploše, kde je melodicky zpracováván pouze rytmický incipit, vstupy syntetizéru a počítače jsou krátkými, ale výraznými melodickými protihlasy. Výchozí tvar fugového tématu se objevuje znovu asi v třetině věty. V závěru přednáší syntetizér akordické sólo.

### IV. Scherzo (Extáze tance přechází do rytmu strojů)

durata: 3:20

instrumentace: bicí, dřevěné a žesťové nástroje, klavír, zpěv, syntetizér, počítač

Základem této věty je motorický rytmický pohyb bicích, nad kterým probíhají ostré proměny sazby tutti a sól. Konstantně neproměnnou melodii přednášejí v unisonu vokalisté. V ostatních nástrojích a syntetizéru dochází k detailní motivické práci, která je patrná zejména v sólových výstupech.

### V. Rondo (Syntéza předchozích prvků)

durata: 8:40

instrumentace: tutti orchestr, syntetizér, počítač

Větu charakterizuje rychlé střihové střídání tempově a výrazově kontrastních částí s využitím hudby z předchozích vět. Nejrozsáhlejší je kadence syntetizéru. Je zde sice uplatněn rondový prvek střídání částí, ovšem žádná z částí se neopakuje tak, jako ve formě ronda.

Průběh věty je následující:

- orchestr tutti
- sólo syntetizér + smyčce
- hudba Scherza
- sazba podobná jako v Passacaglii, celestu nahrazuje klavír
- orchestrální pasáž s aleatorními prvky (viz 2. věta)
- sólová kadence syntetizéru (polyrytmie, témbrové plochy x rytmické modely diskotékové hudby x quasi japonská lidová hudba)
- závěrečná orchestrální gradace a následné ztišení

### Technika spojení odlišných vrstev

Jako notovou ukázkou stříhového způsobu přechodu k nové kontrastní části volím příklad z 5. věty – orchestr tutti x sólo syntetizér (MM = 60)

A handwritten musical score for orchestra and synthesizer. The score is written on multiple staves. At the top, there is a tempo marking 'MM = 60'. The score includes parts for various instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Tuba), Trombone (Tbn.), Horn (Hr.), Violin (Vcl.), Viola (Vla.), Cello (Cel.), Double Bass (Kon.), and Synthesizer (Syn.). The score is written in a cursive, handwritten style. There are some markings like '255' and '60' in boxes at the top. The score is divided into sections by vertical lines. The bottom of the score has some markings like '17' and '18' in boxes.

hudba Scherza x sazba podobná jako v Passacaglii, celestu nahrazuje klavír (MM = 80)



## Shrnutí

Skladba je výrazná především originálním využitím barevného potenciálu zvukových barev syntetizéru a počítače, které v kombinaci s tradiční orchestrální barvou a vokálními party vytvářejí působivý celek. Autor využívá prvky starých forem (Passacaglia, Variace, Fuga, Rondo), výrazně je ovšem modifikuje.

Polystylovost je zde chápána právě jako kombinace těchto prvků starých forem se soudobými skladebnými technikami (dodekafonie, serialita), se specifickým tónovým materiálem (pentatonika, clustry) a novodobými možnostmi proměn tónů a zvuků (syntetizér, počítač).

Autor se snaží svou hudbou, jak ukazují názvy vět a komentář v předmluvě, o zobrazení vzniku, průběhu a konce života člověka. Adekvátním prostředkem k hudebnímu zpodobení současné situace člověka a varování před nadvládou strojů mu jsou právě mnohost prostředků a jejich kombinace.

typ kontrapozice: kontrasty témrů – EA (počítačová) hudba x živá hudba

typ spojení: horizontální i vertikální

autorský záměr: nadčasová filosofická rovina (zobrazení vzniku, průběhu a konce života)

hudební druh: skladba pro orchestr a EA složku

### 3. „Koláže“

#### 3.1. Kompoziční tým Brno (1967–1974)

##### 3.1.1. Týmová kompozice

Záměrná týmová kompozice představuje v hudbě poměrně vzácný jev. Setkat se s ní můžeme od 19. století.<sup>67</sup> Pomineme-li filmovou a populární hudbu, kde je práce v týmu obvyklá (textař – skladatel – aranžér), v oblasti vážné hudby se objevuje zřídka. Hovoří se o ní jako o činnosti, během níž dochází k „rozšíření tvůrčího procesu za hranice individuálního subjektu“.<sup>68</sup> Důležitou roli zde hraje kolektivní vědomí, charakteristické pro první kolektivní fáze dějin hudebních avantgard, tedy pro dobu, kdy spřízněná skupina vstřebává nové podněty a je posilována ideou jednotného stylu a techniky.<sup>69</sup>

Na tomto základě, kdy v 60. letech pronikala do českých zemí tzv. Nová hudba, také vznikl v Brně ojedinělý tým, který nepřetržitě tvořil po dobu více než pěti let. Činnost tohoto Kompozičního týmu Brno představuje raritu v kontextu české i evropské hudby. Nikde se v průběhu 19. a 20. století neobjevuje systematická spolupráce více autorů, kteří by takto vytvořili více skladeb.

Heslo „týmová kompozice“ ve Slovníku České hudební kultury<sup>70</sup> uvádí několik jednorázových případů. Z 19. století známe Variace pro klavír na téma Pochodu z opery Puritáni Vincenza Belliniho<sup>71</sup>, které společně zkomponovalo šest skladatelů – Fryderyk Chopin, Ferenc Liszt, Sigismond Thalberg, Johann Peter Pixis, Henri Herz a Carl Czerny.

V roce úmrtí Gioacchina Rossiniho (1868) realizoval Giuseppe Verdi kolektivní kompozici Mše za Rossiniho.<sup>72</sup> Tehdy se komponování jednotlivých částí zúčastnilo osm autorů včetně Verdiho. Dalšími autory, jak je uvádí J. Holeček, byli Platanio, Antonio Buzzola, Alessandro Nini, Antonio Bazzini, Lauro Rossi, Teodulo Mabellini a Raimondo Boucharon.

V 1. polovině 20. století se týmová kompozice objevila u skladatelů tzv. Pařížské šestky (Honneger, Poulenc, Milhaud, Durey, Auric, Tailleferrová). Balet Svatebčané na Eiffelce z roku 1919 se stal jedním ze dvou společných projektů této skupiny. Pět ze šesti

<sup>67</sup> Od 19. století známe různá potpourri, která byla vytvářena z již vzniklých skladeb a sestavována jedním nebo několika kapelníky (např. baletní hudba, směsi dechových kapel).

<sup>68</sup> Šťastný 2000, s. 70

<sup>69</sup> V tomto smyslu hovoří o vzniku týmové kompozice Miloš Štědroň in: Štědroň 1992, s. 48

<sup>70</sup> Piňos, Alois, Fukač, Jiří, Týmová kompozice in: SČHK 1997, s. 956–957

<sup>71</sup> Hexameron: Morceau de concert. Grandes Variations de bravoure sur la Marche des „Puritains“ de Bellini

<sup>72</sup> Holeček, Jaroslav, Kolektivní kompozice – Mše za Rossiniho in: Hudební rozhledy XLV 6/1992, s. 261



skladatelů (kromě Dureye, který odmítl) poskytlo krátká baletní čísla, z nichž byl balet posléze sestaven.

Ve Slovníku české hudební kultury je dále zmiňována činnost produkčního kolektivu socialistických studentů petrohradské konzervatoře. Z roku 1941 pochází skladba „Double Music“ pro bicí nástroje, zkomponovaná Johnem Cagem a Lou Harrissonem.

Týmové postupy byly nejvíce uplatňovány v pedagogickém procesu. Slovník české hudební kultury uvádí v této souvislosti Dvořákovu kompoziční školu, kompoziční třídu Rudolfa Karla na Pražské konzervatoři, týmovou vokální fugu s textem Gospod nevededet mene a také školskou skladbu Offertorium z Janáčkovy Varhanické školy v Brně.

Týmové skladby však vznikaly i v kompoziční třídě Václava Trojanu v Praze na HAMU (předmět scénická a filmová hudba), kde několik studentů společně vytvářelo partitury k divadelním představením: „13. prosince 1952 se uskutečnila v Disku premiéra Strakonického dudáka, k níž hudbu pod Trojanovým vedením zkomponovali J. Ceremuga, J. Dvořáček, V. Felix, A. Fried, M. Raichl, I. Řezáč a P. Zika.“<sup>73</sup>

Do tohoto kontextu patří také skladba „Ensemble“ z roku 1968 a další týmové práce, které vypracoval Karlheinz Stockhausen se svými žáky – kurzisty během darmstadtských mezinárodních prázdninových kurzů pro Novou hudbu. V případě skladby Ensemble se jednalo o dvanáct již vytvořených skladeb, které komponovali autoři samostatně a které byly zahrány společně na jednom koncertě.<sup>74</sup>

Rozvoj práce v týmu na jedné skladbě přinesla ve 2. polovině 20. století elektroakustická hudba a s ní spojená práce ve studiu a zvukové laboratoři. Zakladatel francouzské konkrétní hudby Pierre Schaeffer pracoval v 50. letech ve dvoučlenném týmu s Pierrem Henrym (např. Symphonie pour un homme seul, La course au kilocycle, Toute la lyre), Lucem Ferrarim (Exposition française à Londres). Ze 70. let pochází jeho spolupráce s Bernardem Durrem (skladba Le trièdre Vergile).<sup>75</sup>

Slovník české hudební kultury také uvádí, že podobné tíhnutí k týmovým skladbám jako v Brně v 60. a 70. let existovalo také v Bratislavě kolem orchestru Hudba dneška a skladatele Ladislava Kupkoviče. Orchester Hudba dneška a Kupkovič však netvořili týmové skladby, ale prováděli prostorové kompozice. Vybírali již hotové skladby (Kolman, Malovec, Parík, Kupkovič) a nechávali je zaznít společně na různých místech sálu, chodeb či poschodí.

---

<sup>73</sup> Vičar, Jan, Trojan, Václav, Praha Panton 1989, s. 147

<sup>74</sup> Kupkovič, Ladislav, Zpráva z bádania o hudbe v priestore in: Opus Musicum 1, 1/1969, s. 17–19

<sup>75</sup> Dhomont, Francis: Schaeffer, Pierre in: The New Grove Music and Musicians, Oxford Music Online [http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/24734?q=Schaeffer&search=quick&pos=2&\\_start=1#first-hit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/24734?q=Schaeffer&search=quick&pos=2&_start=1#first-hit)

Dále také vyjímali ze skladeb jednotlivé party a hráli je samostatně nebo dohromady, ovšem na různých místech v prostoru.<sup>76</sup>

Příležitostnou akcí byla také v roce 1969 kompozice opery „Reconstructie“, kterou společně vytvořili Louis Andriessen, Reinbert de Leeuw, Mischa Mengelberg, Peter Schat a Jan van Vlijmen.<sup>77</sup>

V české hudbě se o týmové skladby snažil také Pavel Blatný, který tvořil filmové partitury s Milanem Slimáčkem a další skladby ve dvojici s Daliborem Spilkou nebo se synem Markem Blatným.<sup>78</sup>

Mimo brněnský okruh známe ještě dva jiné případy týmových skladeb. Z roku 1975 pochází mezinárodní projekt Marka Kopelenta, Sofie Gubajduliny a Paula Heinze Dittricha. Z Kopelentova podnětu společně zkomponovali oratorium na texty Jana Amose Komenského *Laudatio pacis* pro sóla, recitátora, komorní a smíšený sbor a orchestr: „*Požádal jsem naše komeniologové, aby nám vybrali texty vztahující se k tématům mír, tolerance, spolupráce mezi národy a poslal jsem tyto texty Gubajdulině a Dittrichovi. Vypracoval jsem také podrobný formální rozvrh skladby, které části budou čistě orchestrální, které vokálně orchestrální, stanovil jsem tónový rozvrh, atd. Pak přišel leden 1975 a všichni tři jsme sešli v Praze. [...] pracovali jsme na sjednocení všech detailů, tak aby byla celá skladba skutečně kompaktním dílem,*“<sup>79</sup> vzpomíná na kompoziční postup Marek Kopelent a zdůrazňuje ideu jednoty díla.

Společné dílo *Tři starozákonní fresky* pro housle a klavír z podnětu amerického souboru Cantilena napsali v roce 1993 Petr Eben, Oldřich F. Korte a Viktor Kalabis. Zde každý autor zkomponoval samostatně jednu větu. Sjednocujícím prvkem byl pouze záměr napsat třívětou skladbu pro housle a klavír. Každá věta je tak individuálním výtvozem jednoho z autorů (I. věta Eben – Saul u věštkyně v Én-Dóru, II. věta Korte – Elinu kontra Job, III. věta Kalabis – Aleluja (Žalm 150)). Všichni tři autoři zvolili dramatickou polohu a využili obdobných výrazových prostředků. Dílo tedy působí také stylově jednotně.

V roce 2000 formuloval svou ideu týmové kompozice skladatel Petr Kofroň, zakladatel souboru Agon: „*Lákalo by mě dělat něco společně s nějakým DJ, s lidmi z okruhu jungu apod. Taková nová forma teamworku. Jenže kdežto dříve v teamworku psali každý kus nějakých not, teď je to spíše o vzájemném vsouvání často cizích idejí do jiného systému myšlení.*“<sup>80</sup>

<sup>76</sup> Kupkovič, Ladislav, Zpráva z bádania o hudbe v priestore in: Opus Musicum 1, 1/1969, s. 17–19

<sup>77</sup> Šťastný 2000, s. 70

<sup>78</sup> Šťastný 2000, s. 71

<sup>79</sup> Kopelent, Marek, Sofii Gubajdulině vzpomínka a připomínka in: Hudební rozhledy XLV 5/1992, s. 240

<sup>80</sup> Dobrovská, Wanda, Agon a Psí vojáci in: Harmonie 8, 7/2000, s. 31

Jedním z nejnovějších projektů je potom CD Variace na svatodušní píseň Theodora Veidla uskutečněný hudebním institutem v Regensburgu. Tyto variace vznikly na zhudebnění Dietzenschmidtovy svatodušní básně, jehož autorem je sudetoněmecký skladatel Theodor Veidl. Společného díla se v roce 2000 zúčastnilo devět německých autorů a čtyři čeští komponisté (Jiří Bezděk, Arnošt Parsch, Karel Pexidr, Miloš Štědroň).<sup>81</sup>

---

<sup>81</sup> Froňková, Erika, Devět skladatelů jednoho díla in: Hudební rozhledy LIII 2/2000, s. 13–14

### 3.1.2. Historie Kompozičního týmu Brno

Určitou předzvěstí týmových skladeb byla již v roce 1950 spolupráce tří skladatelů na scénické hudbě ke hře Čert na zemi Josefa Kajetána Tyla. Společná partitura Ctirada Kohoutka, Aloise Piňose a Miloslava Ištvanu je pravděpodobně vůbec první českou týmovou skladbou.<sup>82</sup>

Šedesátá léta 20. století jsou v Československu vnímána jako období politického uvolnění, zrušení cenzury a svobodné tvůrčí práce. V tomto ovzduší se v Brně v oblasti vážné hudby vytvořilo několik uskupení, která společně vstřebávala a realizovala nové avantgardní směry západoevropské hudby.

V roce 1963 vznikla v rámci Svazu Československých skladatelů Skupina A, považována za centrum avantgardních snah. Jejími členy byli skladatelé Josef Berg, Miloslav Ištvan, Jan Novák, Alois Piňos, Zdeněk Pololáník a muzikologové Milena Černohorská a František Hrabal.

Roku 1967 vznikl orchestr Studio autorů s dirigenty Jiřím Hanouskem a Františkem Jílkem, který podnítil a interpretoval mnoho nových skladeb. V této době také probíhaly audiovizuální projekty ve spolupráci Aloise Piňose a Dalibora Chatrného.

Jistým předchůdcem Brněnského kompozičního týmu byla skupina „Pomocníci zeměměřiče“ založená roku 1965 a tvořená Josefem Bergem a Aloisem Piňosem. Dvojice pořádala představení, přednášky a happeningy, kterými vlastně popularizovala hudební avantgardu 60. let. Později také uváděla premiéry kompozičního týmu: *„V roce 1965 vytvořili Josef Berg a Alois Piňos produkční skupinu Pomocníci zeměměřiče“, nazvanou podle skurilních postav Artura a Jeremiáše z „Kafkova románu Zámek. První představení „Pomocníků“ se konalo v pražské Redutě v roce 1966 (Dějiny hudebního experimentu v Praze a na Moravě). Toto téma pak bylo ztvárněno ještě ve třech verzích a uváděno v divadlech hudby v Praze a v Brně (1967) a ve velmi rozšířené podobě (s fámuly, zpěvačkou, tanečnicí, instrumentalisty, průvodem a mystifikačním ohňostrojem) v divadle „Cirkus Múz“ (Brno 1968).*

*Z pozdějších produkcí Pomocníků zeměměřiče zaujalo zvláště symposium De Haugwitz a Nová hudba (premiérový večer Kompozičního týmu Brno na festivalu EEH 1969) a čtyřjazyčná Hlasová vernisáž (Mezinárodní hudební festival Brno 1969). Dále zmiňme Uměnovědný dialog č. 4, prezentovaný na EEH 1970, a památné mystifikační vystoupení*

---

<sup>82</sup> Ištvan, Radomír, Tvůrčí období a životní osudy skladatele Miloslava Ištvanu – I. díl in: Opus Musicum 40, 6/2008, s. 6

*Prof. Salianhadraka s chotí (tj. Aloise Piňose a Josefa Berga) v brněnském Domě umění v červnu 1970.*

*Vystoupení mívala ustálenou formu dialogické přednášky s ukázkami. Případná naivita některých pasáží či rolí nebyla prosta rafinovaných úskoků. Představení pojednávala v prvním plánu o umění a vědě, ve skutečnosti však měla daleko širší a hlubší záběr.*“<sup>83</sup>

Kompoziční tým Brno založil Alois Piňos v roce 1967. *„O teoretických předpokladech i praktických možnostech týmové práce v soudobé hudbě jsem uvažoval od poloviny šedesátých let a dospěl jsem k závěru, že situace je pro tento pokus velmi příznivá. V tomto úsudku mne utvrdily i zkušenosti z tehdejší vlastní kompoziční činnosti, a to jak zkušenosti s přísnou organizací a určitým předprogramováním skladby, tak i s technikou montáží, koláží, s alternativností a aleatorikou. A tak jsem roku 1967 v Brně založil kompoziční tým, do něhož jsem jako své spolupracovníky přizval mladé brněnské skladatele Arnošta Parsche, Rudolfa Růžičku a Miloše Štědroně, které jsem osobně dobře znal z výuky na JAMU i z různých hudebních aktivit jako talentované, perspektivní a moderně orientované tvůrce.*“<sup>84</sup>

Tým působil na české hudební scéně v letech 1967–1974 a za dobu své činnosti vytvořil celkem osm skladeb – instrumentální, vokálně-instrumentální a elektroakustické. O teoretickou reflexi pracovních postupů týmu se staral především zakladatel Alois Piňos. Notový materiál měl na starosti Miloš Štědroně, nahrávky shromažďoval Rudolf Růžička. Jako první byly realizovány skladby Peripetie, Ecce homo a Divertissement. Stalo se tak na koncertě 15. dubna 1969 v rámci prvního ročníku Expozice experimentální hudby, což byl také vůbec první koncert, na němž se kompoziční tým představil: *„Pořad byl prokládán mystifikačním textem Josefa Berga „Symposium de Haugwitz a Nová hudba“, který přednesl J. Berg s Aloisem Piňosem. Text zazněl na začátku koncertu a též mezi jednotlivými skladbami. Celý koncert nastudoval šéf orchestru Studio autorů Jiří Hanousek se svým orchestrem, zpívala Jaroslava Jánská a Richard Novák. Pořad včetně symposia natáčel Čs. rozhlas. Koncert se konal ve velkém rozhlasovém sále, tehdy zvaném „Dukla“ na brněnské Kounicově ulici. Těšil se mimořádnému zájmu a sympatiím posluchačů i odborné kritiky.*“<sup>85</sup>

<sup>83</sup> Piňos, Alois, K brněnské multimediální tvorbě 60. let in: His Voice 5, 1/2001

[www.hisvoice.cz/his\\_voice/archiv\\_casopisu/2001/his\\_voice\\_1\\_2001/k\\_brnenske\\_multimedialni\\_tvorbe\\_sedesatych\\_let](http://www.hisvoice.cz/his_voice/archiv_casopisu/2001/his_voice_1_2001/k_brnenske_multimedialni_tvorbe_sedesatych_let)

<sup>84</sup> Piňos, Alois, Problémy týmové kompozice (Zkušenosti z Kompozičního týmu Brno) in: Sborník kolokvia Festival Forfest Czech Republic, Duchovní proudy v současném umění, Kroměříž 2005, s. 30–33 in:

<http://www.forfest.cz/colloquium/2005/01.htm>

<sup>85</sup> Piňos 2004

Poté následovaly další skladby. K jedné kompozici byli přizváni Josef Berg a Miloslav Ištvan, kteří participovali na Hlasové vernisáži. Elektroakustická skladba Mlčení ptáček v lese z roku 1970 je tvořena úryvky skladeb několika autorů.

Zatímco na počátku činnosti mohl tým rozvíjet své aktivity zcela svobodně, rok jeho zániku je naopak dobou, kdy byl přinucen vlivem okolností svou činnost ukončit. Svědectví Aloise Piňose je tomto ohledu výmluvné: *„První léta činnosti našeho týmu spadala shodou okolností do roků kolem „pražského jara“ a byla nám velmi příznivá. Atmosféra doby přála nekonformním kulturním aktivitám. Naše skladby byly brzy po dokončení natáčeny, vysílány v rozhlase a hrány na koncertech. Budily zájem a sympatie četného publika i odborné kritiky v hudebních časopisech i v denním tisku, který tehdy vážné hudbě věnoval více pozornosti než dnes [...]. Nastávaly však zlé doby komunistické „normalizace“. Členové týmu i jejich skladby se dostali na černou listinu. Festivaly nové hudby (Expozice experimentální hudby, Smolenické semináře aj.), na nichž mívaly týmové skladby své premiéry a své reprezentativní forum, byly jakožto ideologicky podezřelé a závadné zakázány a postupně se zužoval prostor i pro provádění na běžných koncertech a v rozhlase. V týmu se ztrácela chuť věnovat čas náročným projektům, odsouzeným odpočívat v zásuvce, chyběla motivace.“<sup>86</sup>*

Činnost týmu poté pokračovala jen příležitostně a nikdy se už autoři nesešli v plné sestavě. Skladby pro BROLN (Brněnský rozhlasový orchestr lidových nástrojů) komponovala dvojice Arnošt Parsch s Milošem Štědrněm, kteří společně vytvořili i další komorní a elektroakustické skladby. Trojice Piňos – Parsch – Štědrň pak vytvořila několik kompozic v 80. letech např. pro Akademické žesťové kvinteto. Z 80. let také pochází činnost dvojice Leoš Faltus a Miloš Štědrň.

Několik nových týmů a týmových projektů se objevilo po roce 1989, výhradně ovšem v brněnském okruhu skladatelů, kde zapůsobila tradice Brněnského týmu 60. a 70. let. V 90. letech vznikly komorní opery Věc Cage aneb Anály avantgardy dokořán (1995), Anály předchůdců avantgardy aneb Setkání slovanských velikánů (1997) a symfonie Byly časy, byly (1999) trojčlenného týmu Alois Piňos – Ivo Medek – Miloš Štědrň, komorní balet Setkávání a míjení (1995) zkomponovala trojice Arnošt Parsch, Leoš Faltus a Radomír Ištvan. Objevily se i další kompoziční týmy tvořené mladými skladateli. Jedním z nich je tým „Marián“ tvořený Markétou Dvořákovou, Ivo Medkem a Janem Kavanem<sup>87</sup>, dále trojice Ivo Medek, Miroslav Pudlák a Vít Zouhar<sup>88</sup> nebo dvojice Jakub Janšta s Tomášem Pálkou.<sup>89</sup> Na Expozici

---

<sup>86</sup> Piňos 2004

<sup>87</sup> Piňos 2004

<sup>88</sup> Šťastný 2000, s. 72



nové hudby 1994 bylo provedeno planetární oratorium Adam a Eva v plamenech na Kraví hoře, týmová práce Dana Dlouhého, Daniela Forró, Jiřího Kollerta, Zbyňka Matějů, Ivo Medka a Aloise Piňose využívající jak již existujících soudobých skladeb, tak i nově zkomponované části.<sup>90</sup>

### **Přehled skladeb vytvořených Kompozičním týmem Brno v letech 1967-1974**

#### 3 skladby instrumentální

Parsch, Piňos, Štědroň, Růžička: Divertissement pro harfu, klavír a komorní orchestr 1968

Parsch, Piňos, Štědroň, Růžička: Concerto per sei pro basklarinet, trombón, harfu, klavír, kontrabas a bicí nástroje 1971

Parsch, Piňos, Štědroň, Růžička: Hommage à Smolence<sup>91</sup> pro komorní orchestr 1971 (neprovedeno)

#### 1 skladba vokálně-instrumentální

Berg, Ištvan, Parsch, Piňos, Štědroň, Růžička: Hlasová vernisáž pro soprán, baryton a komorní orchestr 1969

#### 2 skladby, v nichž je jednou ze složek elektroakustická hudba

Parsch, Piňos, Štědroň, Růžička: Peripetie pro komorní orchestr a elektroakustické zvuky 1968

Berg (text), Parsch, Piňos, Štědroň, Růžička: Ecce homo pro soprán, bas, komorní orchestr a elektroakustické zvuky 1968

---

<sup>89</sup> Pokorný, Petr, Dílčí zpráva z Forfestu in: Hudební rozhledy LXI 8/1998, s. 8–9

<sup>90</sup> Dohnalová, Lenka, Brněnské nové pulzování in: Harmonie 2, 9/1994, s. 9, opět také Ben Müller, Lubomír, Festivalová hodnota zvaná Expozice nové hudby Brno '94 in: Opus musicum 26, 8–9/1994, s. IX

<sup>91</sup> Smolence – obec na Slovensku, kde se každoročně konaly mezinárodní semináře pro Novou hudbu

## 2 elektroakustické skladby bez účasti živě hrané hudby

Parsch, Piños, Štědroň, Růžička: Mlčení ptáčků v lese<sup>92</sup> 1970

Parsch, Piños, Štědroň, Růžička: Capriccio 1974

V roce 1970 vznikl také smyčcový kvartet pouze tříčlenného týmu (Parsch, Piños, Štědroň) s názvem Hrabě Haugwitz návštěvou na kroměřížském zámku (Meditace hraběte Haugwitze nad účty za kapelu, Apoteóza aneb přijetí hraběte Haugwitze na hanácké).

---

<sup>92</sup> Karafiát 2009 uvádí tyto další autory: Jiří Bárta, Josef Berg, Jiří Bulis, Leoš Faltus, Jiří Hanousek, Miloslav Ištvan, Emanuel Kuksa, Arnošt Parsch, Alois Piños, Zdeněk Pololáník, Rudolf Růžička, Pavel Slezák, Miloš Štědroň, Jean de Vinci, realizovalo studio postgraduálního studia JAMU (ved. Alois Piños, lektor Rudolf Růžička)

### 3.1.3. Pracovní postupy Kompozičního týmu Brno

Předpoklady týmové práce ověřoval Piňos v průběhu 60. let několikrát ve svých vlastních skladbách. Užíval jak přísnou organizaci (Zkratky 1963, Konflikty 1964), tak techniku montáže (Koncert pro orchestr a mgf. pás 1964) a koláže (Dvojkonzert pro vcl, pfe, dechy a bicí 1965–66). Jak uvádí Jaroslav Šťastný<sup>93</sup>, charakteristickým znakem Piňosovy kompoziční metody je především hra protikladů, jejímž projevem je princip vyvažování (přísnost x uvolnění práce s jednotlivými parametry), oscilace (mikrointerval, nasazování intervalů, střídání metra, koncepce formy) a využívání prostředků koláže a montáže. S tím souvisí i další používané postupy – princip scelování (adaptace) různorodého materiálu a princip latence (hledání skrytých prvků, které jsou v hudbě přítomny). Všechny jmenované postupy Piňos bohatě zužitkoval při práci v týmu.

Základním materiálem ke zjištění pracovních postupů brněnského týmu je studie Aloise Piňose Zpráva o týmových skladbách, která vyšla v Hudební vědě v roce 1970<sup>94</sup>.

Nejdůležitějším momentem byl vždy **akt lepení**, které prováděl většinou Piňos i další autoři<sup>95</sup> poté, co všichni autoři dodali své zkomponované části. Tým byl však vždy vyrovnaný, přínos jednotlivých skladatelů byl rovnocenný a vládla týmová demokracie. „*Jednotliví autoři přinášeli formou burzy nápadů své náměty, a to jak technologické a formové, tak i syžetové a vedoucí podle kompozičního a uměleckého typu k různému stupni semiózy záměru. Tyto náměty kolovaly na společných poradách v kopiích a seznamovali se s nimi všichni navzájem. Po uzavření tohoto sběru materiálu došlo k vytváření pravidel projektu.*“<sup>96</sup>

Předpokladem pro vznik týmové práce jsou nové možnosti organizace tónového materiálu, které přinesl hudební vývoj 2. poloviny 20. století. Alois Piňos a jeho tým vyšel ze dvou možných postupů vzniku kompozice:

#### 1. Racionálně řízená kompozice – předem určená organizace

Kompozice je ovládána přísným řádem, předem je autory vytvořen plán práce s jednotným záměrem. Tento typ vychází ze serialismu a totální organizace skladby, zaručena je zde jednota konečného tvaru.

---

<sup>93</sup> Šťastný 2000, s. 61

<sup>94</sup> Piňos, Alois, Zpráva o týmových skladbách in: Hudební věda 7, 1/1970, s. 61–66, dále jako Piňos 1970

<sup>95</sup> Piňos vytvářel konečné partitury pro první celovečerní koncert 15. 4. 1969 (skladby Peripetie, Divertissement a Ecce homo), v dalších případech se členové týmu prostrídali. Uvedeno in: Štědroň 1992, s. 50

<sup>96</sup> Štědroň 1992, s. 49

## 2. Kombinace principů montáže a koláže

Kompozice uplatňuje prvek náhody, kde se pracuje s izolovanými protikladnými vrstvami, stylově úmyslně různorodými. Tento typ vychází z principu aleatoriky a výsledkem je pluralistický projev.

K druhému typu skladeb, které spadají do kontextu této práce, patří *Ecce homo*, *Peripetie* (mgf. pás + živá hudba), *Divertissement* (koláž citátů), *Mlčení ptáček v lese* (úryvky skladeb několika autorů) a *Hrabě Haugwitz návštěvou na kroměřížském zámku*.

Jak píše Piños, skladby *Ecce homo* a *Peripetie* byly zkomponovány na základě šesti stejných zvukových objektů, které byly vytvořeny předem. U těchto skladeb popisuje Piños pracovní postup takto:

1. Programování zvukových objektů. Byla určena zejména organizace tónových výšek a naznačena hustota, průběh a limity trvání.
2. Kompozice zvukových objektů. Každý autor samostatně zpracovával všechny stanovené zvukové objekty pro určené příslušné nástrojové bloky.
3. Montáž hotových zvukových objektů – vytvoření partitury. Montáž provedl jediný autor.

Živá hudba v obou skladbách má jednotný charakter, nositelem kolážové situace je magnetofonový pás. V *Peripetii* je na pásu zachycena abstraktní elektroakustická hudba, zvukově tedy skladba jako koláž nepůsobí, byla ale dle autorů komponována kolážovou technikou.

V *Ecce homo* jsou na pásu zachyceny konkrétní zvuky, zpěv a další hudba. Všechny tři skladby (*Peripetie*, *Ecce homo* a *Divertissement*) považuje Alois Piños za koláž, u každé z nich však v trochu jiném smyslu: „*Skladba Peripetie je pracována technikou koláže, ale o sónickou koláž nejde – není tu vyhraněné disparátnosti vrstev. Divertissement je nespornou sónickou koláží – nalézáme tu výraznou kontrapozici historického a soudobého materiálu – ale techniky koláže zde použito nebylo. V symfonii Ecce homo technika koláže posloužila k vytvoření koláží sónických.*“<sup>97</sup>

---

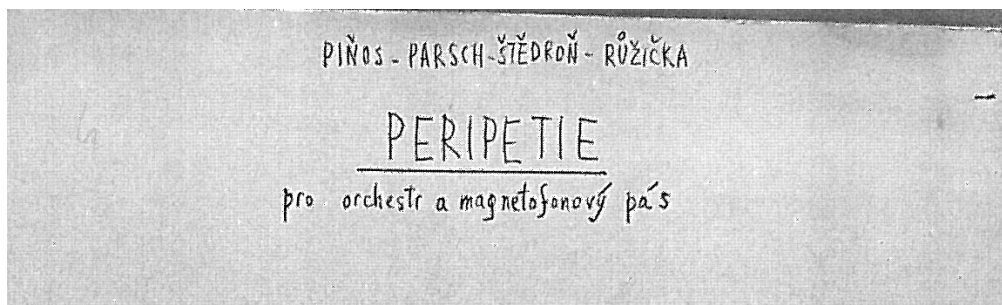
<sup>97</sup> Piños 1970, s. 61–66

### 3.1.3.1. Peripetie pro orchestr a magnetofonový pás (1968)

obsazení: fl, Ssax, tbn, cl b, tb, arp, archi, mgf. pás, 7perc (blocchi, vbf, mbf, campanelli, gc, pc, camp)

EA složka: elektronická a konkrétní (realizátor Rudolf Růžička), vpády magnetofonového pásu vmontovány na základě celkového plánu tektoniky

durata: 16:35



Jak je uvedeno v materiálu od Rudolfa Růžičky, realizace EA části skladby Peripetie<sup>98</sup> byla provedena jím samotným počátkem roku 1969 ve studiích Československého rozhlasu v Brně za technické spolupráce Františka Šlechtického a Oty Tajovského. Premiéra díla se konala 15. 4. 1969 v Brně na Expozici experimentální hudby.<sup>99</sup>

---

<sup>98</sup> Nahrávka – soukromý archiv Rudolfa Růžičky (Studio autorů, dirigent Jiří Hanousek), partitura – soukromý archiv Rudolfa Růžičky

<sup>99</sup> Růžička, Rudolf, EAH-Peripetie, materiál poskytnutý Rudolfem Růžičkou

Typ hudebního materiálu

V živé hudbě se pracuje s šesti zvukovými objekty, totožnými jako ve skladbě *Ecce homo*. Proliná se šest vrstev materiálu v živé hudbě a vrstva magnetofonového pásu:

1. vrstva – bicí, klavír – rytmicko-barevné plochy

Handwritten musical score for a 5-part setting of "The Rose Tree". The score is written on five staves, numbered 1 to 5. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score is divided into two sections by a double bar line. The first section is marked "Presto (.)" and the second section is marked "Allegro (x)".

**Staff 1 (Soprano):** Starts with a treble clef and a key signature of one flat. The first section is marked "Presto (.)" and the second section is marked "Allegro (x)". The tempo change is indicated by a double bar line and the word "Allegro (x)".

**Staff 2 (Alto):** Starts with a treble clef and a key signature of one flat. The first section is marked "Presto (.)" and the second section is marked "Allegro (x)". The tempo change is indicated by a double bar line and the word "Allegro (x)".

**Staff 3 (Tenor):** Starts with a treble clef and a key signature of one flat. The first section is marked "Presto (.)" and the second section is marked "Allegro (x)". The tempo change is indicated by a double bar line and the word "Allegro (x)".

**Staff 4 (Bass):** Starts with a bass clef and a key signature of one flat. The first section is marked "Presto (.)" and the second section is marked "Allegro (x)". The tempo change is indicated by a double bar line and the word "Allegro (x)".

**Staff 5 (Piano):** Starts with a bass clef and a key signature of one flat. The first section is marked "Presto (.)" and the second section is marked "Allegro (x)". The tempo change is indicated by a double bar line and the word "Allegro (x)".

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (p, f, ff, pp, pp). The tempo markings "Presto (.)" and "Allegro (x)" are used to indicate changes in the speed of the music. The score is written in a clear, legible hand.

2. vrstva – dechové nástroje – rytmicky pregnantní vrstva využívající pouze osminy a šestnáctiny

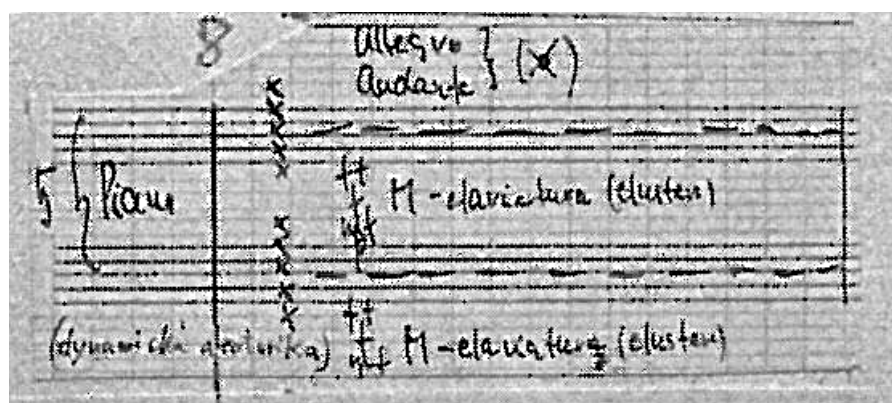
Handwritten musical score for woodwinds. The staves are labeled: fl. (flute), sax. (saxophone), clar. (clarinet), bcl. (bassoon), and tuba. The score includes dynamic markings such as *ff*, *f*, and *mf*, and the instruction *espressivo*. A large handwritten *f* is visible below the staves.

3. vrstva – smyčcové nástroje – podobný charakter jako 2. objekt, navíc ovšem synkopovaný rytmus a unisono všech nástrojů, poté polyfonní dělení 2 + 3 (I., II. vno + vla, vcl, cb)

Handwritten musical score for strings. The staves are labeled: Vno1 (Violino 1), Vno2 (Violino 2), Vla (Viola), Vcl (Violoncello), and Cb (Contrabasso). The score includes dynamic markings such as *p* and *f*, and *cresc.* markings. A large handwritten *f* is visible above the staves.



4. vrstva – klavír – volné použití clusterů – „dynamická aleatorika“



5. vrstva – dlouhé tóny, doprovodná vrstva

6. vrstva – dechové nástroje – barevná plocha, krátké několikatónové skupiny

38-

fl *ff acuto*

ss *f acuto*

tub *f acuto*

cel *marcato, espressivo*

tba *f acuto*

7 8 9 10 11

Materiál užitý v mgf. pásu popsal podrobně Alois Piños: „Zvukový materiál byl vytvořen z kontaktních mikrofónů umístěných v různých bodech visící kovové desky, jejíž rozeznávání bylo prováděno pomocí smýkání a úderů rozličnými předměty na plochu desky a struny připevněné ke kovové desce v několika bodech. Z takto vyrobených základních zvuků byly pomocí montáže, mixáže a potřebných elektronických zvukových úprav vyrobeny prostorové čtyřkanálové barevné plochy s výrazem a stavbou odpovídající požadavkům partitury.“<sup>100</sup>

<sup>100</sup> Piños 2004

## Formální půdorys, Technika spojení odlišných vrstev

Průběh skladby dle parcelačních čísel partitury:

**1. věta – 4:34, partitura strana 1–24**

A bicí + pŕfte 1. vrstva

B dechy 2. vrstva

C bicí + pŕfte 1. vrstva

D smyčce 3. vrstva

E bicí + pŕfe + *mgf. pás zní až do konce věty* – 1. vrstva

Handwritten musical score for a piece titled "Allegro e acc. al Presto (1)". The score is written on multiple staves, including staves for Flute, Clarinet, Bassoon, Oboe, Violin, Viola, Cello, Double Bass, and Piano. The tempo is marked "Allegro e acc. al Presto (1)". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p" (piano) and "f" (forte). A large, dark, irregular shape obscures a significant portion of the score, likely a redaction or a very dark ink smudge. Below this section, there is a small diagram showing a sequence of notes and rests, possibly a melodic fragment or a rhythmic pattern. The score is numbered 12 at the bottom right.

F smyčce + fl 2. vrstva (pouze fl) + 3. vrstva

G bicí + pfte + mgf. pás – totéž jako E 1. vrstva

H sax, trp + smyčce 2. vrstva + 3. vrstva – variace

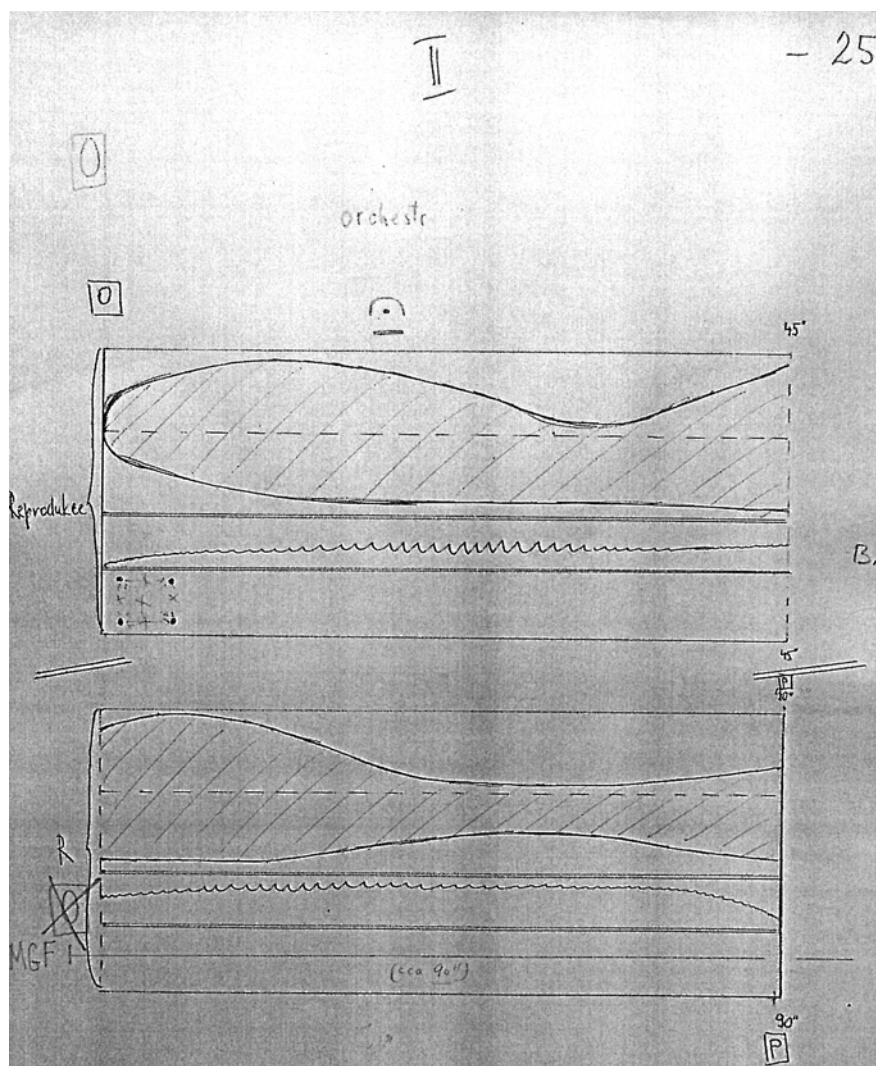
I trp, bcl, tb + bicí + smyčce 1. + 2. + 3. vrstva

J trp, bcl, tb + bicí + smyčce 1. + 2. + 3. vrstva

J – konec – totéž, gradace

2. věta – 5:13, strana 25–37 – těžiště přeneseno do partu magnetofonu

O mgf. pás sólo



P mgf. pás + vbf, mbf 1. vrstva

Q mgf. pás bicí + pfte 1. vrstva

R mgf. sólo

S mgf. pás bicí + arpa 1. vrstva, pfte 4. vrstva (dynamická aleatorika), smyčce 5. vrstva

T mgf. pás smyčce 5. vrstva – bicí 1. vrstva, pfte 4. vrstva

U mgf. sólo

V mgf. pás, dechy 6. vrstva, vbf, camp, cel 1. vrstva, arp, pfte 4. vrstva, smyčce 5. vrstva

### 3. věta, 6:33, strana 38–66

W – C2 dechy 6. vrstva + smyčce 5. vrstva nejdelší plocha

C2 mgf sólo

D2 mgf. pás + vbf, cel 1. vrstva

E2 dechy 6. vrstva + vbf, pc, pfte 1. vrstva – variace

F2 – I2 dtto + smyčce 2. vrstva – variace (přechází do aleatoriky)

I2 – J2 dtto + mgf. pás

#### Shrnutí

Skladba využívá šesti vrstev materiálu, které však nejsou archaickými stylizacemi, ale jsou soudobě tvarovány. Při popisu skladby jsou zmiňovány pojmy koláž, montáž a mixáž. Koláží je zde míněno spojení materiálů od různých autorů do jedné skladby, montáží střet živé hudby a magnetofonového pásu (a tektonický plán), mixáží zpracování elektronické složky. Pokud tedy Piños píše, že „*skladba Peripetie je pracována technikou koláže, ale o sónickou koláž nejde [...]*“, všímá si toho, že stylově nejsou vrstvy nijak zvlášť odlišné. Technikou koláže však míní vlastní spojení (slepení) materiálu dodaného dalšími autory. V tomto případě, kdy vrstvy nejsou stylově kontrastní, by se však dle dobového vymezení<sup>101</sup> mělo jednat o montáž.

Peripetie nemá vyhraněný sémantický odkaz. Jedná se o skladbu bez mimohudebního obsahu, témbrově založené plochy vzájemně kontrastují svou barevnou charakteristikou.

typ kontrapozice: živá hudba x mgf. pás, zvukové vrstvy

typ spojení: horizontální a vertikální

autorský záměr: kolektivní témbrová kompozice

hudební druh: orchestrální skladba s EA složkou

---

<sup>101</sup> Štědroň: „...výrazná kolážová situace vlastně nastává až tehdy, je-li evidentně registrovatelná odlišnost jedné struktury od druhé. Toto se ovšem nejjednodušeji splní kontrastem historické a soudobé struktury.“, viz kapitola 10. Koláž v českých pramenech, s. 118

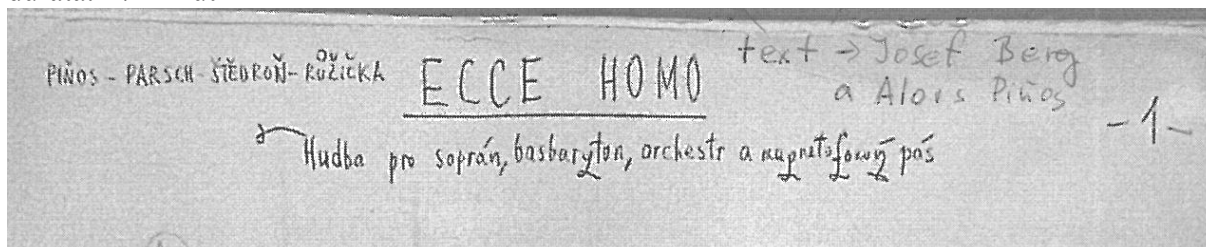
### 3.1.3.2. Ecce homo, vokální symfonie pro dva hlasy, orchestr a magnetofonový pás (1968) (Zamyšlení nad životem soudobého člověka)

obsazení: Bar b, S, fl, trp, bcl, tb, Ssax, archi, tym, 6perc (ptti, tamb picc, castagnettes, blocchi, cassa di legno, guiro), arp, pfte, magnetofonový pás

text – Josef Berg, Alois Piňos, úryvky z evangelia sv. Jana a románů Proces a Zámek Franze Kafky

EA složka – konkrétní hudba – realizátor Arnošt Parsch

durata: 27 minut



Realizace EA části skladby Ecce homo<sup>102</sup> byla provedena členem týmu A. Parschem počátkem v r. 1969 ve studiích Čs. rozhlasu v Brně za technické spolupráce Miloše Šindeláře. V živé hudbě se dle Piňose pracuje s 6 zvukovými objekty, totožnými jako ve skladbě Peripetie. Premiéra díla se konala 15. 4. 1969 v Brně na Expozici experimentální hudby.

#### Typ hudebního materiálu

Autorský komentář Aloise Piňose srovnává Ecce homo se skladbou Peripetie a popisuje její materiál: „Vokální symfonie „Ecce homo“ na text Josefa Berga, Aloise Piňose a na úryvky z evangelia sv. Jana a Kafkových románů „Proces“ a „Zámek“ je zkomponována pro soprán, bas, orchestr a elektroakustickou složku. V díle „Ecce homo“ byla podle projektu Arnošta Parsche EA složkou jen konkrétní hudba. Ve skladbě „Ecce homo“, která je jakýmsi zamyšlením nad životem soudobého člověka, je mgf. part čtyřkanálovou koláží významově konkrétních zvukových pásem: jde tu např. o křik a zpěv dítěte, kontrapozici čtyř dětských sborů, čtyř jazzových ansámbľů apod. Vpády hudby z mgf. pásu byly v obou skladbách vmontovány na základě celkového plánu tektoniky. Pokud jde o živý zvuk, byly obě tyto skladby (Peripetie a Ecce homo) vytvořeny z týchž šesti základních zvukových objektů. Vlivem různých, předem připravených koncepcí, různého rozsahu a formy a zvláště vlivem naprosto rozdílného zformování a žádaného výrazu se ovšem obě díla vzájemně naprosto liší, čemuž výrazně napomáhá i úplně rozdílný charakter EA složky v obou skladbách.“<sup>103</sup>

<sup>102</sup> Nahrávka – soukromý archiv Rudolfa Růžičky, partitura – soukromý archiv Rudolfa Růžičky

<sup>103</sup> Piňos 2004

## Formální půdorys, Technika spojení odlišných vrstev

Skladba je rozdělena do celkem osmi dílů (viz dále). Následující přehled mapuje časové proporce skladby:

CELKOVÝ ČAS – 31:14

ŽIVÁ HUDBA SÓLO – 14:07

MGF SÓLO – 4:30

(0:30 koláž dětských sborů, 2:00 jazzová koláž, 2:00 vrcholná koláž)

ŽIVÁ HUDBA + MGF – 12:37

(1:50 ž. hudba + pláč, smích a vzdechy půlročního dítěte, 0:26 ž. hudba + zpěv čtyřletého chlapce, 0:40 ž. hudba + koláž dětských sborů, 2:51 ž. hudba + upravený kontrabas, 0:50 ž. hudba + jazzová koláž, 6:00 ž. hudba + malá džungle)

Podrobný popis průběhu skladby ukazuje výrazné momenty konfrontačního zaznívání odlišných vrstev a proměny zvukově barevné složky (instrumentace).

Popis je rozčleněn podle parcelačních čísel partitury:



## 1. díl (6:16)

A bicí

B, C, D bicí, magnetofonový pás – pokřik půlročního dítěte

PIROS - PARSON - ŠTEBROŇ - ROŽICKÁ ECCE HOMO text → Josef Berg a Alois Píraš -1-

Hudba pro soprán, basbaryton, orchestr a magnetofonový pás

A<sub>1</sub>

Bicí

1. Tuba  
2. Baskon  
3. Cimbál  
4. Cimbál

10

B<sub>1</sub>

1. Tuba  
2. Baskon  
3. Cimbál  
4. Cimbál

MGF (pokřik půlročního dítěte)

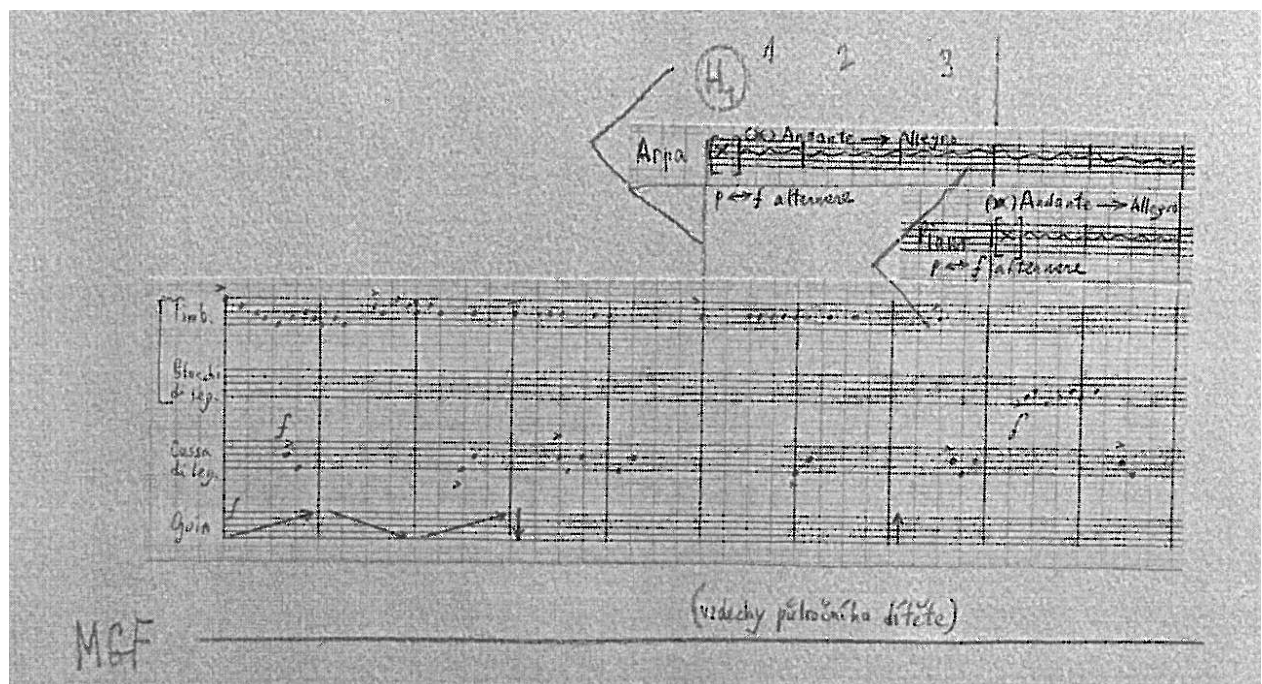
E, F bicí, dechy netónové zvuky – zvukové pozadí, mgf – smích půlročního dítěte

Handwritten musical score for E and F percussion and wind instruments. The score is written on a grid background. The top right corner shows a list of instruments and their parts: Flétna (Flute), Sopr. sax. (Soprano saxophone), Trubka (Trumpet), Bask. faset (Bassoon), and Tuba. The main score has three staves labeled 1, 2, and 3. Staff 1 is for Flétna, staff 2 for Sopr. sax., and staff 3 for Trubka. The score includes dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *pp* (pianissimo). A large handwritten *mf* is visible above the staves. The bottom of the page features a line labeled 'MGF' and the text '(smích půlročního dítěte)' (smile of a half-year-old child).

G bicí, mgf – pláč půlročního dítěte

Handwritten musical score for G percussion. The score is written on a grid background. The top right corner shows a list of instruments and their parts: Flétna (Flute), Sopr. sax. (Soprano saxophone), Trubka (Trumpet), Bask. faset (Bassoon), and Tuba. The main score has three staves labeled 1, 2, and 3. Staff 1 is for Flétna, staff 2 for Sopr. sax., and staff 3 for Trubka. The score includes dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *pp* (pianissimo). A large handwritten *mf* is visible above the staves. The bottom of the page features a line labeled 'MGF' and the text '(pláč půlročního dítěte)' (cry of a half-year-old child).

H bicí, harfa, klavír netónové zvuky, mgf – vzdechy půlročního dítěte

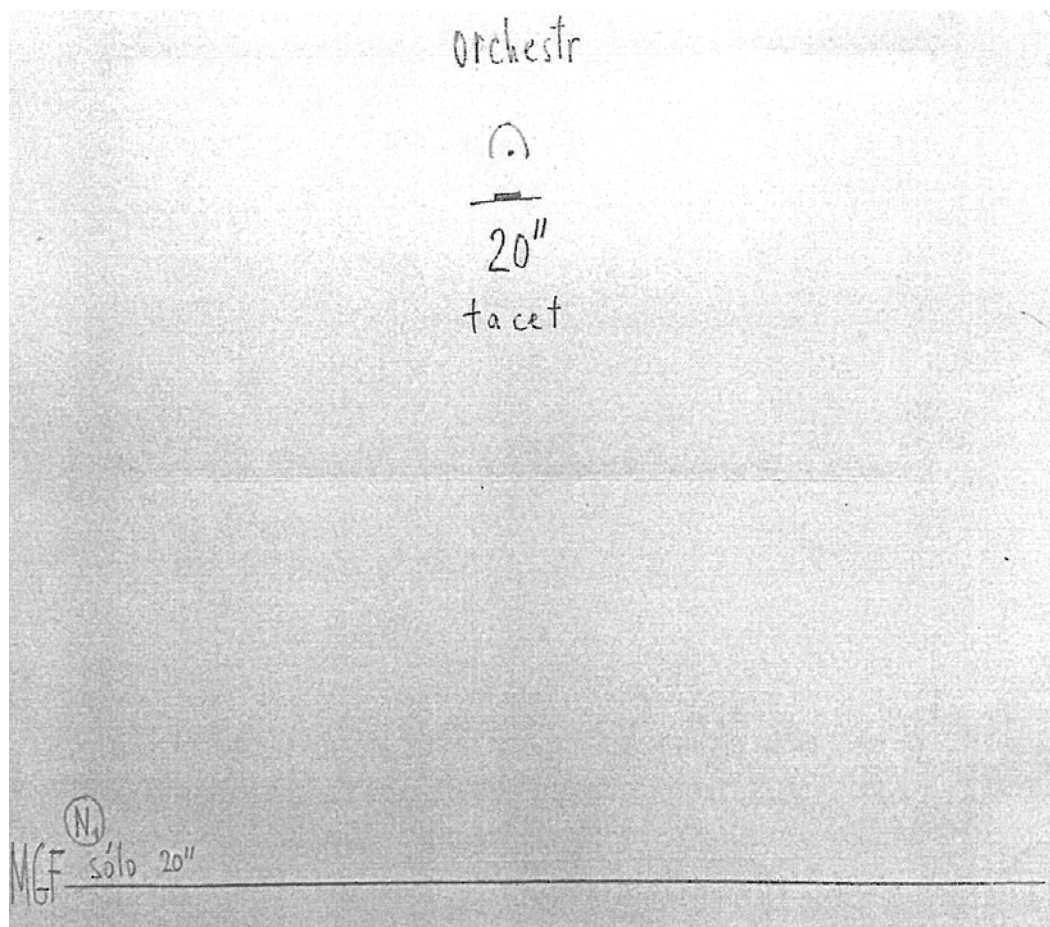


I bicí – maracas, smyčce, dechy, harfa, klavír netónové zvuky, mgf konec



Handwritten musical score for a percussion ensemble. The score is written on five systems of staves, each with a different instrument or group of instruments. The instruments are: Triangle, Snare, Bass, Cymbal, and a group of instruments (possibly Tom-toms or Congas) indicated by a bracket. The score includes dynamic markings (f, ff, mf, p, cresc., decresc.) and tempo markings (Allegro, Andante, Moderato, Adagio, Ritardando, Accelerando). The score is written in a single system, with the instruments listed vertically on the left. The score is written in a single system, with the instruments listed vertically on the left. The score is written in a single system, with the instruments listed vertically on the left.

N sólo magnetofonový pás – koláž dětských sborů



O bicí, smyčce a harfa secco akordy, dechy netónové zvuky, harfa a klavír – glissanda, mgf – koláž dětských sborů

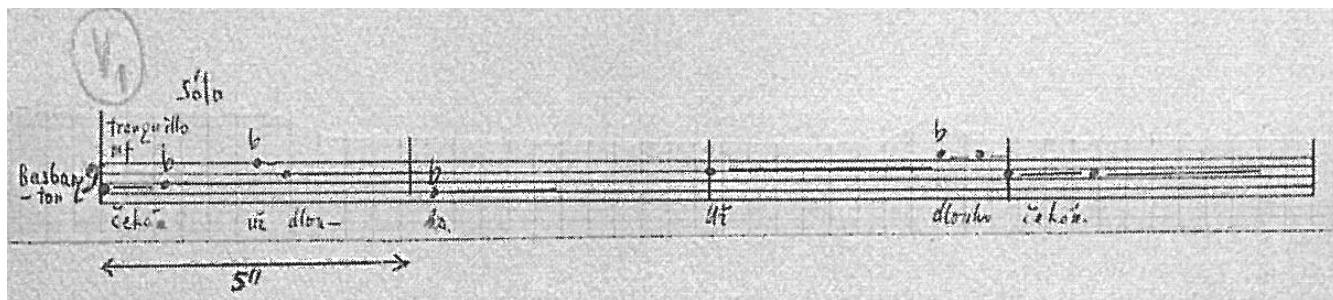
P sólo magnetofonový pás – dokončení koláže dětských sborů

R, S, T, U smyčce, anticipace tónového materiálu zpěvu



## 2. díl (6:29)

V nástup sólo basbaryton a soprán „Čekám už dlouho...“ (strana 22, čas 6:16)



Y Ssax, sólo basbaryton a soprán

Z tb, sólo basbaryton a soprán

A2, B2 fl, Ssax, bcl, basbaryton, tamb picc

C2 trp, fl, tamb picc, basbaryton

D2 Ssax, bcl, tamb, soprán, basbaryton

E2 trp, soprán, vcl, mgf – upravený kontrabas

F2, G2 soprán, basbaryton, arp, pfte, mgf – upravený kontrabas, vno I

H2 soprán, basbaryton, pfte, smyčce mgf konec

I2, J2 soprán, basbaryton, pfte, smyčce, dechy – imitační nástupy, arp

K2 zpěv konec, dechy, arp, pfte, tymp, smyčce, mgf – kontrabas pizzicato



### 3. díl (2:45)

L2 mgf sólo – jazzová koláž – swingové orchestry (strana 33)

M2 mgf – jazzová koláž + ptti

N2 mgf sólo – jazzová koláž

O2 mgf – jazzová koláž + tymp

P2 mgf sólo – jazzová koláž

R2 mgf – jazzová koláž + ptti

#### 4. díl (3:25)

S2 ptti + smyčce (aleatorika) + mgf kontrabas legato

T2, U2, V2, Y2 smyčce (aleatorika) + dechy, mgf echo – konec, blocchi a guiro

Z2 dechy + blocchi a guiro

A3 dechy + smyčce

B3 dechy + bicí

C3 dechy + bicí + smyčce

#### 5. díl (3:17)

D3 soprán „Co zde pohledáváte?“, smyčce, **mgf** – malá džungle (strana 53)

E3 soprán, basbaryton „K čemu takové otázky?“, dechy, smyčce, mgf – malá džungle

F3 soprán, basbaryton, dechy, smyčce, mgf – malá džungle, arp a pfte, tympan and tamb piccolo

G3 basbaryton sólo

H3 basbaryton, dechy, tymph a tamb picc, mgf – malá džungle č. 2

I3 basbaryton, dechy, tymph a tamb picc, mgf – malá džungle č. 2 + soprán gliss. a smyčce

J3 soprán gliss., basbaryton deklamace, dechy, tymph a tamb picc, pfta a arp, smyčce,

mgf – malá džungle č. 2

K3 soprán, basbaryton, dechy, arp, pfta

L3 dtto, smyčce, bicí, zpěv konec

## 6. díl (2:39)

M3, N3, O3, P3 dechy, smyčce pizzicato, bicí

R3, S3, T3 dechy, smyčce, bicí

## 7. díl (4:20)

U3 basbaryton „*Dejte si pozor!*“, soprán „*Jako byste zamykal dveře*“, mgf, trp, tb (strana 77)

V3 basbaryton, soprán, mgf, trp, tb + bicí a pfte, arp

Y3 basbaryton, soprán, dechy, bicí, mgf

Z3 basbaryton, soprán, pfte, fl, tb, mgf

A4 basbaryton, soprán, Ssax, trp, bcl, bicí, smyčce, mgf

B4 basbaryton, soprán, fl, arp, pfte, smyčce, mgf

C4 basbaryton, soprán, dechy bez fl, mgf

D4 basbaryton, soprán, dechy tutti, mgf

E4 basbaryton „*Už dost té komedie*“, soprán, dechy, pfte, arp, bicí, smyčce, mgf

F4 basbaryton, soprán, dechy, pfte, arp, smyčce, konec mgf a zpěv

G4, H4 dechy, pfte, bicí, smyčce

## 8. díl (2:04)

I4 mgf sólo – vrcholná koláž (džungle, kontrabas, dítě)

Handwritten musical score for the 8th part (2:04). The score is written on multiple staves. The top section includes staves for Flute (Fl), Saxophone (Sax), Trombone (Tuba), and Bassoon (Bass). Below this is a section for Piano (Piano) with a grand staff. The bottom section includes staves for Violin 1 (Vn1), Violin 2 (Vn2), Viola (Vla), Violoncello (Vc), and Double Bass (Cb). The score is marked with 'MGF' and 'I4'. A handwritten note at the bottom right says 'MGF sólo - vrcholna koláž - cel-'. The page number '91' is written in the top right corner.

J4 dechy, pfte, arp, bicí, smyčce FINE

## Celkové formální schéma

	<u>1. díl</u>	<u>2. díl</u>	<u>3. díl</u>	<u>4. díl</u>	<u>5. díl</u>	<u>6. díl</u>	<u>7. díl</u>	<u>8. díl</u>
<u>orchestr</u>	hraje	hraje	--- jen bici	hraje	hraje	orchestr sólo	hraje	hraje
<u>zpěv</u>	---	Bar+S	---	---	Bar+S	---	Bar+S	---
<u>mgf. pás</u>	pokřik, smích, pláč, vzdechy dítěte, zpěv chlapce, koláž dětských sborů	upravený kontrabas	jazzová koláž	upravený kontrabas	malá džungle č. 1 a č. 2	---	pokračování	vrcholná koláž (džungle, kontrabas, dítě)
<u>forma</u>	<u>A</u>	<u>B</u>	<u>C</u>	<u>A1</u>	<u>B1</u>	<u>D</u>	<u>B2</u>	<u>A2</u>
<u>čas</u>	6:16	6:29	2:45	4:25	3:17	2:39	4:20	2:04

A = části hrané orchestrem s magnetofonovým pásem

B = části s účastí sólového dueta

C = magnetofonový pás sólo

D = orchestr sólo

## Shrnutí

Piňosovo tvrzení, že „v symfonii *Ecce homo* technika koláže posloužila k vytvoření koláží *sonických*“ dokládá, že sami autoři považovali skladbu za koláž jak z hlediska technologického, tak z hlediska výsledného zvukového tvaru.

Výrazným momentem kolážových situací je vrstva konkrétních zvuků z magnetofonového pásu. Magnetofonový pás se stává nositelem kolážové situace ve dvou rovinách – jednak sám o sobě, jednak jako spojení s živou hudbou. Pás zní ve skladbě více než polovinu trvání skladby – celkem 17:07. Důvodem, proč se ve skladbě vyskytuje několik stylově různorodých hudebních ploch, byla zřejmě snaha o vystižení mnohosti hudby a světa v současném životě člověka.

Celkový charakter textu nemá daleko k absurdnímu dramatu. Text *Ecce homo* je hrou se slovy a slovními spojeními, které jsou různě přeskupovány, opakovány a modifikovány, můžeme říci, že i v rovině textu se jedná o montáž slov. Demonstrativní příklad poskytuje tato sólová pasáž basbarytonu: „*Měsíc právě vyšel. Vyšel právě měsíc. Právě měsíc vyšel. Vyšel měsíc právě.*“

Text lze chápat jako politický jinotaj a provokaci. Svědectví Rudolfa Růžičky je v tomto směru výmluvné: „*Text (a tím i celé vyznění skladby) k Ecce homo byl záměrně vybírán jako reakce na okupaci a částečně i na následnou „normalizaci“ v r.1968–9.*“<sup>104</sup>

Objevuje se zde řada narážek na politickou situaci 50. let a srpnové události roku 1968. Skladba vznikala ve stejné době, kdy došlo k invazi, a dokončena byla na začátku roku 1969. Skrytá karikatura politického pronásledování („*Pojďte se mnou. Pojďte, pomohu. Pojďte, dejte si pozor. Pojďte, dám dobrou odměnu. Pojďte vlevo ke zdi! [...] Já vám pomohu ke zdi. Pojďte vlevo! Dejte si pozor! Vlevo! Se mnou! Dobrou odměnu! Ke zdi vlevo! Ke zdi!*“), politických rozkazů a zákazů (*Pověřili mne. Rozkaz! Rozkaz platí bez přestávky. Platí! Můj rozkaz platí.*), prázdných politických hesel 50. let (*Líbejme lidstvo. Jak nádherně bude tobě i mně, nám oběma, nám všem.*) a vstupu sovětských vojsk („*Co zde pohledáváte? Ke kterým patříte? Proč urážíte? Kdo vás pozval? Jiného nic nedokážete? Upoutat? Jak se opovažujete?*“), a odpověď: „*K čemu takové otázky? Je to ve vašem zájmu. Je to vznešený úkol.*“) se objevují v průběhu všech výstupů sólového dueta.

typ kontrapozice: citáty historické a jazzové hudby a vlastní autentická hudba, živá hudba x mgf. pás

typ spojení: horizontální a vertikální

autorský záměr: reakce na dobovou společenskou situaci (vpád sovětských vojsk 1968)

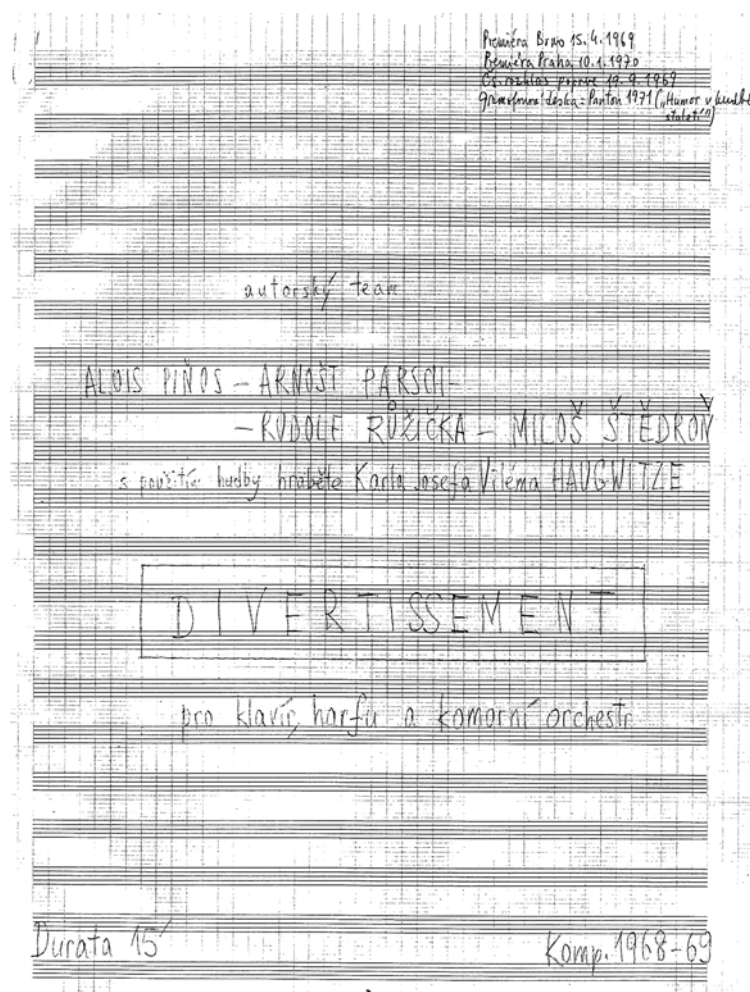
hudební druh: vokálně-orchestrální skladba s EA složkou

---

<sup>104</sup> Z korespondence s Rudolfem Růžičkou 2. 11. 2008

### 3.1.3.3. Divertissement pro komorní orchestr (1968)

obsazení: fl picc, trp, arp, pfte, perc, archi, hřmění, větrník, flexaton  
durata: cca 12 minut



Čistě technologicky byla skladba Divertissement<sup>105</sup> vytvořena jako koláž prvků, přičemž tyto prvky neprošly žádnou předběžnou organizací, jako tomu bylo v případě Peripetie a Ecce homo. Postup týmu komentuje Alois Piños: „Nové i archaické prvky dodávali všichni čtyři autoři, jediný programátor ovšem veškerý materiál utřídil a dbal přitom klasické formy. Vznikla tak jakási suite o čtyřech kontrastních větách. Těžiště Haugwitzových divertiment, použitých bez jakékoliv změny, je v sólových nástrojích, v klavíru a harfě (těmto nástrojům také svěřil své skladbičky hrabě Haugwitz), zatímco komorní orchestr je doménou soudobého skladatelského týmu.“<sup>106</sup>

<sup>105</sup> Nahrávka – soukromý archiv Rudolfa Růžičky, partitura – soukromý archiv Rudolfa Růžičky

<sup>106</sup> Piños 1970, s. 61–66



Divertissement byl původně druhou částí triptychu na premiérovém celovečerním orchestrálním pořadu brněnského týmu 15. dubna 1969. Oproti první části Peripetie i třetí části Ecce homo se však značně liší. Je to také jediná skladba Kompozičního týmu Brno, která byla reflektována v literatuře. Krátká pojednání o ní napsali Jaroslav Smolka a Petr Kofroň. Oba popsali skladbu z hlediska humoru a komična vznikajících kolážovitým spojením velmi odlišných prvků.

Smolka píše, že „[...] skladba je výjimečná z několika důvodů. Je to dílo kolektivní, jež napsal brněnský autorský tým. Jako základ použili autoři původní Divertissementy náměšťského hraběte K. W. J. Haugwitze (1797–1874), psané pro sólovou harfu a klavír. Ty jsou zde obklopeny „novou hudbou“, např. konfrontovány s timbrovými bloky, doprovázenou hrou aleatorních modelů, opředeny dvanáctitónovými řadami a přerývané clustry. Dílo je navíc okořeněno citáty (v první větě veleznámými Beethovenovými motivy v tympánech, ve čtvrté větě starými vojenskými fanfárami, uváděnými v račím pohybu) a banálními pseudohaugwitzovskými prvky. Kolážovým spojením „nenáležitých prvků“ a vážným použitím „nevážných nástrojů“ (hřmění, větrník, flexaton) vznikají humorné situace. Ironizována je jak stará, tak nová hudba, zároveň však je patrné, že autoři mají starou i novou hudbu rádi a snaží se o sympatii a úsměv i u posluchačů.“<sup>107</sup>

Kofroň<sup>108</sup> se zabývá skladbou detailněji. Jeho studie je však spíše obecnou úvahou nad zdroji komična v hudbě, přičemž dává příklady právě z Divertissementu. Kofroň nejprve mimo kontext skladby hovoří o tom, že komično a smích je utvářeno na ose tvůrce – zprostředkující osoby (interpreti, vydavatelství, média, instituce) – posluchač, přičemž původcem komična může být kdokoliv z nich.

Jak Kofroň podotýká, důležitá je při analýze komična v hudbě znakovost hudby, která neustále odkazuje k něčemu jinému – ke stylu, k autorovi, k funkci hudby, k místu vzniku, k žánru, k hodnotě. Proto se i v team worku smějeme vystupňované banalitě Haugwitzových melodií, prázdným strukturám Nové hudby, vedle sebe stojících prvkům, které spolu nijak nesouvisí.

Základním prvkem je dle Kofroně v Divertissementu komično, skladba je vystavěna na principu karikatury a principu konfrontace. Dochází zde ke střetu dvou stylových světů, tedy „světa poklesle romantických pouťových melodií“ (Haugwitz) a „světa soudobé umělecké hudební řeči“. Slyšíme zveličování a ironii Haugwitzových melodií – např. banální

---

<sup>107</sup> Smolka, Jaroslav: Předmluva ke gramofonové desce Humor v hudbě staletí, Panton 1971

<sup>108</sup> Kofroň 1993, s. 34–44

melodií v trubce složenou ovšem Milošem Štědroňem. Skladatel Piňos ironizuje sebe sama začleněním citátu z vlastní skladby Karikatury pro flétnu, basklarinet a klavír.

Cenným pramenem je autorský komentář uvedený v úvodu partitury díla:

#### Divertissement-stručné analýza

Skladba je čtyřvětým cyklem.

Úvodní hybná věta je založena na polytonalitě. Haugwitzovo thema svěřené klavíru je obklopeno čtyřmi svěbytnými thematy/trubka C-dur, pikola Fis-dur, housle A-dur, violy, cello a kontrabasy Es-dur/, jež se představují nejprve jednotlivě a potom zaznívají společně. Prvkem zcizení jsou beethovenské citáty v tympánech.

Pomalá „písňová“ druhá věta přináší Haugwitzovo thema v harfě, střídané klavírem. Je konfrontováno s variacemi orchestru, využívajícími barevných ploch. Objevují se statické blokové výdrže spolu s hrou aleatorních modelů.

V třídílné scherzosní třetí větě /ABA/ není zastoupen haugwitzovský prvek. Po „klasické“ hudbě smyčců nastupuje „trio“ s banálním thematem v trubce, provázené tříhlasým kánonem motorického rázu. Větu uzavírá instrumentálně obohacená repríza. Poslední věta, uvedená sólem flexatonu a hřmění, kombinuje dvě Haugwitzova themata, jedno v E-dur, druhé v C-dur a F-dur. Jsou polyfonicky spojována s kantabilními dvanáctitónovými myšlenkami, s fanfárami, s bloky aleatorních modelů a j. Bylo záměrem autorů, aby vhodným použitím techniky montáže popř. koláže, zapojením prvků banality a konfrontací „staré“ a „nové“ hudby posílili humorný ráz díla.

Přepis:

#### Divertissement – stručná analýza

„Skladba je čtyřvětým cyklem. Úvodní hybná věta je založena na polytonalitě. Haugwitzovo téma svěřené klavíru je obklopeno čtyřmi svěbytnými thematy /trubka C-dur, pikola Fis-dur, housle A-dur, violy, cello a kontrabasy Es-dur/, jež se představují nejprve jednotlivě a potom zaznívají společně. Prvkem zcizení jsou beethovenské citáty v tympánech.

Pomalá „písňová“ druhá věta přináší Haugwitzovo thema v harfě, střídané klavírem. Je konfrontováno s variacemi orchestru, využívajícími barevných ploch. Objevují se statické blokové výdrže spolu s hrou aleatorních modelů.

V třídílné scherzosní třetí větě /ABA/ není zastoupen haugwitzovský prvek. Po „klasické“ hudbě smyčců nastupuje „trio“ s banálním thematem v trubce, provázené tříhlasým kánonem motorického rázu. Větu uzavírá instrumentálně obohacená repríza. Poslední věta, uvedená sólem flexatonu a hřmění, kombinuje dvě Haugwitzova themata, jedno v E-dur, druhé v C-dur a F-dur. Jsou polyfonicky spojována s kantabilními dvanáctitónovými myšlenkami, s fanfárami, s bloky aleatorních modelů aj.

Bylo záměrem autorů, aby vhodným použitím techniky montáže, popř. koláže, zapojením prvků banality a konfrontací „staré“ a „nové“ hudby posílili humorný ráz díla.“

### Typ hudebního materiálu

Ve skladbě jsou užity citáty z Divertimenta náměšťského hraběte a grafomana Karla Josefa Viléma Haugwitze (1797–1874), 6. část ze skladby Karikatury (1962) Aloise Piňose, motiv z 5. symfonie L. van Beethovena. Prvky tzv. Nové hudby, o kterých píší komentátoři, jsou dvanáctitónové řady, clustry a témbrová hudba jako zvukové pozadí. Stylizace staré hudby je pojata jako „pseudohaugwitzovské“ prvky.

### Formální půdorys

#### **1. věta Con moto, fresco – forma A B C A B**

A

a	b	c	d	e
12 taktů	16 taktů	17 taktů	16 taktů	17 taktů
solo trp	trp + vno	fl + vno	fl + archi	trp, fl + archi

B

24 taktů

pfte (Haugwitzův citát) + trylky dalších nástrojů

C

28 taktů

tutti orchestru (instrumentovaný Haugwitzův citát) + motiv z Beethovenovy 5. symfonie (3x)

AB

12 taktů

tutti orchestru, všechna témata současně

## **2. věta Andantino – forma A B A´**

A

a

4 x 8 taktů Haugwitzova citátu v g moll (arp, pfte)

b

24 taktů arp solo + tutti orchestr  
s aleatorními modely

B

arp + pfte solo (24 taktů)

A´

repríza a (17 taktů) b (18 taktů)

## **3. věta Scherzando – forma A B A´ (bez haugwitzovského citátu)**

A

31 taktů smyčce – neoklasická pasáž

B

58 taktů trp fanfáry, tříhlasý kánon fl, pfte, vcl

A´

25 taktů – repríza smyčce

## **4. věta Liberamente. Con moto – forma a b c b c b ab**

Úvod hřmění a flexaton

Tři různá Haugwitzova témata

a (16 taktů – smyčce, pfte C dur)

b (16 taktů – arp solo E dur)

c (12 taktů – pfte solo F dur)

b (12 taktů)

c (12 taktů)

b (31 taktů)

a + b (16 taktů)

## Technika spojení odlišných vrstev

Výsledkem společného zaznívání citátů (vrstvení samostatných melodických pásem) v 1. větě je zřetelná polytonalita. V závěru 1. věty zní vzhledem k souběžnému citování témat najednou čtyři různé tóniny (C dur – trp, pfte, Fis dur – picc, A dur – vno, Es dur – vla, vcl, cb)<sup>109</sup>, navíc je připojena vrstva zvonů:

Handwritten musical score for a symphony, page 13. The score is written on multiple staves. The top system shows a woodwind part with notes and rests, and a string part with notes and rests. The middle system shows a woodwind part with notes and rests, and a string part with notes and rests. The bottom system shows a woodwind part with notes and rests, and a string part with notes and rests. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The page number '13' is written in the top right corner.

<sup>109</sup> Základní tóny tónin dávají dohromady zmenšený septakord c-es-fis (ges)-a.

-14-

The image shows a handwritten musical score on page 14. The score is written on multiple staves, each labeled with an instrument: Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Horn, Trumpet, Trombone, Tuba, Euphonium, Tuba/Euphonium, Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The notation is dense and complex, featuring many notes, rests, and other musical symbols. The page number '-14-' is written in the top left corner.

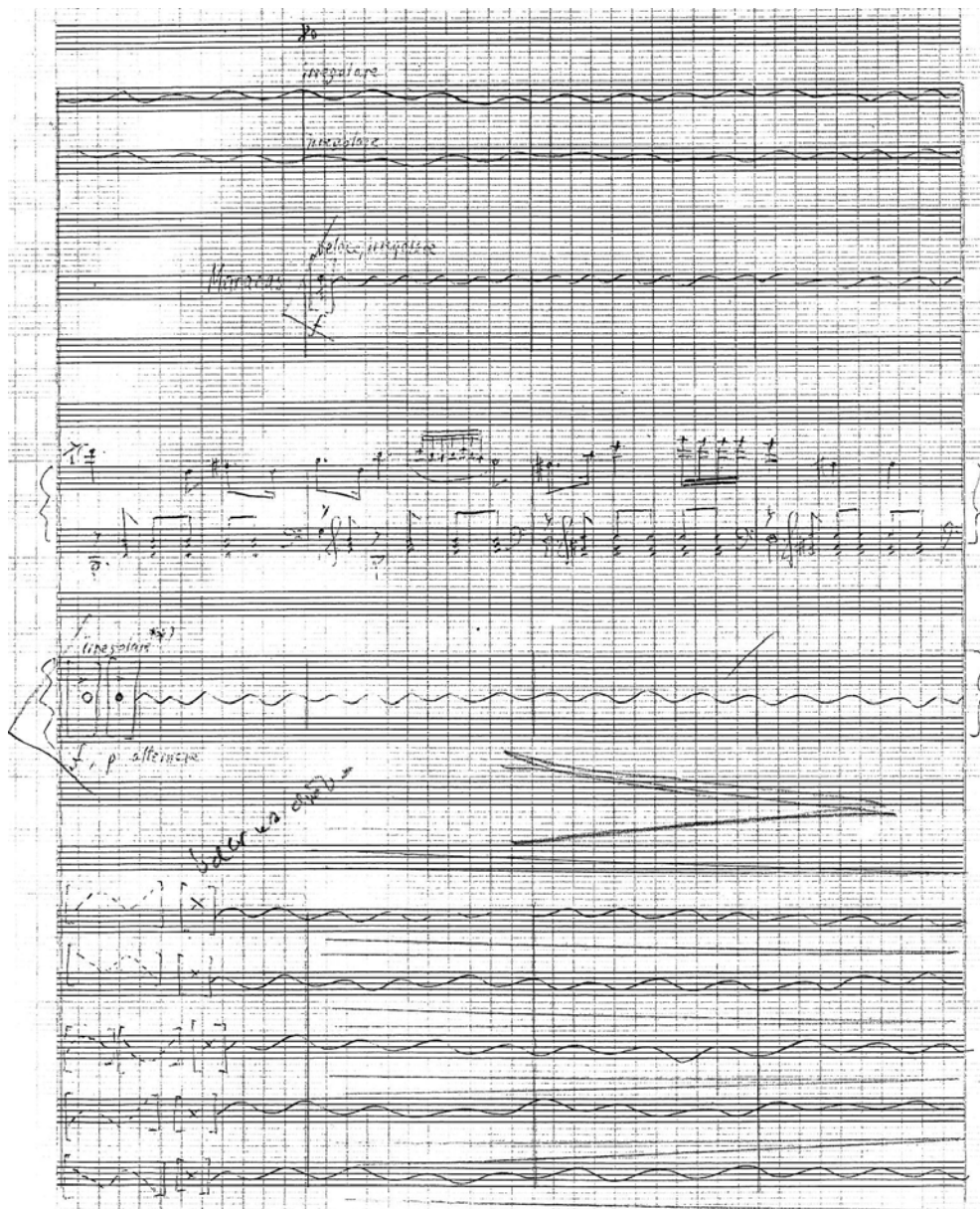
Haugwitzův citát v 2. větě je nejprve exponován samotný, postupně ale sónická složka roste. K tématu se přidává témbrově se proměňující smyčcová plocha držných tónů. Zcela zde chybí rytmická nebo melodická plasticita, vrstvy jsou záměrně co nejkontrastnější. Postupně se přidávají dechové nástroje s plochou aleatorních modelů. Smyčce se postupně přizpůsobují dechům.

Zvukově nejvypjatější aleatorní pasáž probíhá v závěru, na pozadí citátu, který zní nepřetržitě v harfě:

The image shows a handwritten musical score on a grid background. The score is written in ink and includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The instruments listed on the left side of the staves are:

- Fl.** (Flute) - marked *f* (forte)
- Ob.** (Oboe) - marked *f* (forte)
- Clar.** (Clarinet) - marked *f* (forte)
- Bassoon** - marked *f* (forte)
- Violins** - marked *mp* (mezzo-piano)
- Violas** - marked *mp* (mezzo-piano)
- Celli** - marked *mp* (mezzo-piano)
- Double Basses** - marked *mp* (mezzo-piano)
- Harpsichord** - marked *mp* (mezzo-piano)
- Harps** - marked *mp* (mezzo-piano)
- Violoncello** - marked *mp* (mezzo-piano)
- Double Bass** - marked *mp* (mezzo-piano)
- Flute** - marked *mp* (mezzo-piano)
- Oboe** - marked *mp* (mezzo-piano)
- Clarinet** - marked *mp* (mezzo-piano)
- Bassoon** - marked *mp* (mezzo-piano)
- Violins** - marked *mp* (mezzo-piano)
- Violas** - marked *mp* (mezzo-piano)
- Celli** - marked *mp* (mezzo-piano)
- Double Basses** - marked *mp* (mezzo-piano)
- Harpsichord** - marked *mp* (mezzo-piano)
- Harps** - marked *mp* (mezzo-piano)
- Violoncello** - marked *mp* (mezzo-piano)
- Double Bass** - marked *mp* (mezzo-piano)

The score includes several measures of music, with some measures containing notes and others containing rests. The dynamic markings *f* (forte) and *mp* (mezzo-piano) are used throughout. The score is written in a style that is typical of handwritten musical notation, with some corrections and erasures visible.





4. věta je tektonicky vystavěna na stejném principu postupného přidávání vrstev do již znějící hudby. Citáty nastupují následně po sobě za doprovodu aleatorních ploch dalších nástrojů. Horizontální následnost nástupů citátů je završena vertikálním bitonálním střetem tématu *a* v klavíru a tématu *b* v harfě:

## Shrnutí

Průběhu skladby dominuje vertikální spojení tonálních a témbrových ploch, zastoupeno je ale i horizontální spojení. Spojení probíhá bez překrývání, citáty nastupují bez přípravy výrazně a překvapivě, což podtrhuje „*humorný ráz díla*“, jak podotýkají autoři. Pracuje se zde s citáty existující hudby i se stylizacemi autorského týmu. Aleatorikou dosahovaná témbrovost tvoří pozadí pro tonální melodie vlastní nebo převzaté.

Pokud je v této skladbě spatřována výrazná disparátnost prvků, není příliš pochopitelné, z jakého důvodu Piños píše, že pro její vytvoření nebylo použito techniky koláže: „*Divertissement je nespornou sónickou koláží – nalézáme tu výraznou kontrapozici historického a soudobého materiálu – ale techniky koláže zde použito nebylo.*“ Navíc skladba vznikala podobně jako Peripetie nebo Ecce homo, tedy lepením materiálu od týmu autorů.

typ kontrapozice: citáty historické hudby, vlastní stylizace historické hudby a vlastní autentická hudba

typ spojení: horizontální a vertikální

autorský záměr: humor, zábavná funkce

hudební druh: skladba pro komorní orchestr

Jak ukázal podrobnější pohled na tři týmové skladby, použití stejného kompozičního principu (postupy koláže a montáže) může vést k různým typům hudební výpovědi. V těchto případech, což bylo i záměrem autorského týmu, vedly stejné postupy k vytvoření témbrové kompozice (Peripetie), ke komentáři soudobé společenské situace formou absurdity (Ecce homo) a ke skladbě, jejímž cílem byl vtip a humor dosahovaný nadměrným důrazem na banalitu versus quasi vážný hudební jazyk tzv. Nové hudby (Divertissement).

### 3.2. Jan Kapr (1914–1988)

Jan Kapr vystudoval skladbu na Pražské konzervatoři a její mistrovské škole u tradičně orientovaných učitelů Jaroslava Řídkého a Jaroslava Křičky v letech 1933–40. Poté působil v rozhlase nebo ve vydavatelství Orbis.

V 50. letech uvěřil komunismu a skládal masové budovatelské písně, za což v roce 1951 dokonce obdržel Stalinovu cenu. V 60. letech, kdy došlo k politickému uvolnění, se však svého minulého díla zřekl. Kaprova hudební řeč rozšířené tonality 40. a 50. let se proměnila ve chvíli, kdy Kapra zaujaly techniky tzv. Nové hudby: „*Kapr začal věnovat zvýšenou pozornost zvukové barvě, zkoumal artikulační možnosti různých nástrojů a lidského hlasu (Cvičení pro Gydli, Testimonianze, Rotace 9, Oscilace aj.), ověřoval možnosti nových zvukových zdrojů a jejich kombinací s tradičními (např. Šifry s podílem elektronických zvuků).*“<sup>109</sup>

V letech 1961–72 byl docentem skladby na JAMU v Brně, kde poznal tvůrčí atmosféru odlišnou od pražského prostředí. Orientace na stylovou konfrontaci uvnitř skladby se v Kaprově tvorbě projevila v 70. letech jako krátká epizoda a reakce na dobovou aktuálnost tohoto směru.

Kapr patří také ke skupině teoretizujících skladatelů. V roce 1967 vyšla jeho kniha *Konstanty*, relevantní z hlediska koláže je jeho studie *Teorie vychylování a naznačování prvků* publikovaná na stránkách *Hudebních rozhledů* v roce 1970<sup>110</sup>.

Jako skladatel orientující se na poetiku Nové hudby získal i v evropském kontextu značné renomé: „*Kaprova tvorba z posledních dvou desetiletí jeho činnosti se stala mezinárodně známým pojmem, Cvičení pro Gydli, Dialogy pro flétnu a harfu a řada dalších, převážně komorních a vokálních děl se dočkala početných repríz v mnoha zemích, jeho skladby měly úspěch na Mezinárodní skladatelské tribuně UNESCO, staly se předmětem zájmu domácích i zahraničních vydavatelství a interpretů.*“<sup>111</sup> Jedním z úspěchů Kaprovy tvorby byla v roce 1980 mnichovská koncertní a rozhlasová světová premiéra VIII. symfonie „*Campanae Pragenses*“ v sérii koncertů Bavorského rozhlasu Musica viva. Na JAMU vychoval řadu skladatelů mladé generace (např. M. Slavický, E. Zámečník, A. Linka, M. Štědroň, F. Emmert, P. Fiala).

<sup>109</sup> [www.musica.cz/skladatele/kapr-jan.html](http://www.musica.cz/skladatele/kapr-jan.html)

<sup>110</sup> O Kaprově studii je pojednáno v kapitole 10. Koláž v českých pramenech, s. 111–113

<sup>111</sup> [www.musica.cz/skladatele/kapr-jan.html](http://www.musica.cz/skladatele/kapr-jan.html)

### 3.2.1. Omaggio alla tromba (Pocta trubce) pro dvě trubky a komorní orchestr, op. 100 (1967–68)

obsazení: 2trb, pfte, picc, fl, cl, bcl, cfg, 3cor, tbn, tb, tymp

durata: cca 10 minut



Jako koláž označil *Omaggio alla tromba*<sup>112</sup> jednak sám autor, jednak i Milan Kuna v reflexi premiéry na stránkách *Hudebních rozhledů*: „*I tentokrát v Omaggio alla tromba pro trubku, dechy, tympány a klavír Kapr překračuje mez svého dosavadního tvoření: blíží se k hudební koláži. Ne technikou a způsobem prolnutí hudebních materiálů, vzniklých nezávisle na sobě, ale záměrnou tektonikou takových původních ploch, které ve svém zřetězení vytvářejí dojem hudební koláže. Kapr slučuje prvky výrazově neobyčejně vzdálené, přesto celek, důmyslně skloubený, je umělecky smysluplný a přesvědčivý.*“<sup>113</sup>

V monografii o Janu Kaprovi to zopakovala Jindra Bártová, která v rozporu s autorovým úvodem v partituře uvádí, že Jan Kapr chápal koláž jako užití hudby jiného skladatele, ne jako začlenění vlastní odlišné stylizace.<sup>114</sup> O skladbě *Omaggio alla tromba*<sup>115</sup> se dochovaly dva autorské komentáře.

<sup>112</sup> Nahrávka – Český rozhlas Praha CR.HKV.1991.1521, VS452944 (Václav Junek, Jiří Horák – trubky, Harmonie českých filharmoniků, dirigent Václav Neumann), partitura – tisk Editio Supraphon 1971

<sup>113</sup> Kuna, Milan: Tvorba pražských skladatelů, Kapr, Slavický, Hlaváč, Hába in: *Hudební rozhledy* XXIII 7/1970, s. 245

<sup>114</sup> Bártová 1994, s. 97

<sup>115</sup> Premiéra skladby 3. března 1970 v Praze na Týdnu nové tvorby (Václav Junek, Jiří Horák – trubky, ČF s Václavem Neumannem), dílo dedikováno harmonii Českých filharmoniků in: Bártová 1994, s. 96–97

V monografii Jindry Bártové je zaznamenán Kaprův projev z rozhlasového pořadu: „[...] do jisté míry zde můžeme mluvit o jistém druhu hudební koláže, ale nejde tu o žádný citát odjinud. Spíše by bylo na místě nazvat to pokusem o navození jemného napětí, a to dvojím způsobem: jednak kolizí mezi dvěma zdánlivě zcela odlišnými stylovými a výrazovými oblastmi, a jednak zase hledáním jejich společné podstaty. V každém případě je to spíš záležitost atmosféry, než nějaké skladebné techniky.“<sup>116</sup>

### Typ hudebního materiálu

O materiálu skladby Jan Kapr napsal: „Skladba má tři části, druhá přechází plynule do třetí. Jinak ale celková stavba nesleduje žádné obvyklé formální schéma. Pokud jde o hudebně myšlenkovou náplň, prolínají se tu dva proudy: na způsob jakési „autorské koláže“ na několika místech vpadávají do stylově jednotného projevu určité vrstvy takřka rustikálního výrazu. Jako by závan větru přinášel nějaké vzdálené ohlasy zvuku venkovské kapely nebo podobně. Do jisté míry je tím poznamenán i vztah mezi party obou sólových trubek.“<sup>117</sup>

Jan Kapr byl při kompozici této skladby jednak ovlivněn okruhem brněnských skladatelů, kde koláž byla užívanou technikou, jednak také nástrojem, pro který skladbu napsal. Trubka mu evokovala atmosféru dechových venkovských kapel, stylizoval tedy určité plochy ve skladbě jako názvuky lidové hudby. Autor užil proporční notaci, v partech doprovodných nástrojů je užito volného repetování rytmicko-melodických tvarů, prvku aleatoriky. Doprovodný orchestr má funkci jednoznačně témbrovou. Dominantní postavení má 1. trubka, 2. trubka nastupuje jako echo ve 3. větě.

### Formální půdorys

Skladba má tři věty, druhá a třetí část jsou spojeny attacca. Každá část vyrůstá z vlastního tónového materiálu, přičemž lze vysledovat vzájemné tematické vazby mezi jednotlivými větami. Formálně je skladba volným zpracováním tematického materiálu, který v úvodu skladby exponuje téměř půl druhé minuty trvající trubkové sólo. Každou větu lze chápat jako variaci na toto téma a jeho další domýšlení. Skladatel tak pracuje zjevně evolučním způsobem a exponované názvuky lidové hudby mají epizodický charakter.

---

<sup>116</sup> Bártová 1994, s. 97

<sup>117</sup> Kapr, Jan: Předmluva k partituře, Editio Supraphon 1971

Kapr vychází z trubkového zvuku a zpracovává trubkou exponovaný materiál. Folklórní stylizace se objevuje v průběhu první a druhé věty. Ve třetí větě lze pouze registrovat náznak melodické linky v partu druhé sólové trubky. Nutno podotknout, že tyto krátké názvuky zaznívají jako cizorodý element ve skladbě, která jinak pracuje s jasně definovaným tématickým materiálem.

A – 1. věta (téma a 1. variace)

sólo trubka – folklórní stylizace – orchestrální plocha bez trubky – sólo trubka s doprovodem orchestru s významným podílem klavíru

A1 – 2. věta (2. variace)

sólo trubka a orchestr – zpracování na principu otázky a odpovědi, významný podíl bicích nástrojů – v závěru folklórní stylizace

A2 – 3. věta (3. variace)

pokračování principu z předchozí části, postupně se sazba vrství do skupin sólo trubka + pfe versus témbrově traktovaný orchestr s občasnými výrazně rytmickými vstupy, v závěru nástup 2. trubky jako echo – společně hrají trubky pouze při krátkém vzájemném prolnutí při nástupu druhého hlasu

## Technika spojení odlišných vrstev

První zaznění této stylizace svěřil v pianissimu flétně, klarinetu, basklarinetu a kontrafagotu. V basových nástrojích se objevuje náznak tóniny Es dur, zatímco flétna a klarinet (v notové ukázce in C) jako vedoucí melodické nástroje hrají v paralelních kvintách.

Truba

(dimin.)

3/4

2 ritenuto

Allegretto  $\text{♩} = 72$

pp

Piano forte

veloce, senza rigore

leggerissimo

ppp possibile

una corda sempre

Flauto grande

delicato, come da lontano risticamente

pp

Clarinetto

pp

Clarinetto basso

pp

Contrafagotto

pp

Con.

c.s. simile (dimin.)

c.s. simile

c.s. simile (dimin.)

Trbone

c.s. simile (dimin.)

Tuba

c.s. simile (dimin.)

Timp.

(gliss. altern.)

pp

quasi niente

quasi niente

quasi niente

quasi niente

quasi niente

quasi niente



Handwritten musical score for a symphony orchestra. The score is written on six staves, each with a different instrument label on the left:

- Tromba 1:** The top staff, featuring a treble clef and a key signature of one flat. It includes dynamic markings like *pp dolce* and *(quasi niente)*, and a repeat sign at the end.
- Pfite:** The second staff, featuring a grand staff (treble and bass clefs). It includes the marking *simile* and a section marked *sempre veloce*.
- Fl. gr.:** The third staff, featuring a treble clef. It includes the marking *(una corda)* and a section marked *sempre veloce*.
- Cl.:** The fourth staff, featuring a treble clef. It includes the marking *sempre veloce*.
- Cl. b.:** The fifth staff, featuring a bass clef. It includes the marking *sempre veloce*.
- Ctaq.:** The bottom staff, featuring a bass clef. It includes the marking *sempre veloce*.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The key signature is one flat, and the time signature is 4/4. The score is written in a handwritten style, with some corrections and annotations.

[illegible]

122

## Shrnutí

V Kaprově skladbě se setkáváme s „koláží“ tam, kde se nenachází historická ani jazzová vrstva. Koláží je zde rozuměno vložení vlastní stylizace folklóru do okolní hudby vyrůstající z podnětů tzv. Nové hudby (témbrové plochy, aleatorní pasáže, proporční notace). Autor folklórní názvuk poté dále zpracovává svým soudobým jazykem.

V kontextu Kaprovy tvorby je technika koláže zcela ojedinělá a v žádném dalším díle se s označením koláže nesetkáme. Skladba tak pro Kapra znamenala ojedinělou zkušenost a ověření si prostoru, který se v 60. letech 20. století stal aktuálním.

typ kontrapozice: vlastní stylizace lidové hudby a vlastní autentická hudba

typ spojení: vertikální

autorský záměr: pocta trubce, ozvláštnění hudebního průběhu vlivem sólového nástroje (trubka = lidová hudba)

hudební druh: koncertantní skladba pro dvě sóla a komorní orchestr

### 3.3. Jan Hanuš (1915–2004)

Jan Hanuš, narozen v Praze, studoval skladbu soukromě u Otakara Jeremiáše, na Pražské konzervatoři dirigování. Po studiích navázal na činnost svého děda Františka Augustina Urbánka a věnoval se editorské notové činnosti jako redaktor a šéfredaktor ve vydavatelstvích (Supraphon, Panton). Jako editor pracoval na edicích souborných vydání děl Antonína Dvořáka a Zdeňka Fibicha, spolupracoval na kritickém vydání díla Leoše Janáčka.

V hudebním životě se uplatňoval i v řadě jiných funkcí. Působil ve Svazu československých skladatelů, předsedou České společnosti pro hudební výchovu, členem řídicího výboru ISME (Mezinárodní společnost pro hudební výchovu) a předsedou její české sekce, místopředsedou České hudební společnosti a členem festivalového výboru Pražského jara.<sup>118</sup> Hanušovu tvorbu lze rozdělit na tři hlavní větve – vokální, hudebně-dramatickou a instrumentální.

80. léta byla pro Hanuše kompozičně plodným obdobím, v němž se výrazně věnoval také orchestrální tvorbě. Vytvořil osm rozlehlých skladeb pro orchestr (některé s vokální složkou). Další tvorba 80. let zahrnuje širokou škálu druhů. Patří sem sborový cyklus *Slunovraty*, op. 104, taneční meditace na motivy Dantovy Božské komedie *Labyrint*, op. 98 (1980–82), operní burleska *Spor o bohyni*, op. 105 (1983 až 1984), duchovní díla<sup>119</sup> a několik komorních skladeb<sup>120</sup>.

Podobně jako většina Hanušovy tvorby také jeho orchestrální skladby tíhnou k závažnému duchovnímu sdělení. Následující přehled Hanušových orchestrálních a vokálně-orchestrálních děl z 80. let dokumentuje jejich chronologii a okruh inspiračních zdrojů, které zahrnují antické, středověké i současné náměty:

*Píseň bratra slunce* pro smíšený sbor, varhany a smyčce na text sv. Františka z Assisi, op. 100 (1982–3)

*Tři dantovská preludia* z baletu *Labyrint* pro orchestr, op. 98a (1983)

*Deštník z Piccadilly*. *Tři zpěvy* pro hluboký mužský hlas a orchestr na básně Jaroslava Seiferta, op. 103 (1983–4)

*Passacaglia concertante* pro dvě violoncella, celestu a komorní smyčce, op. 102 (1984–5)

---

<sup>118</sup> <http://www.musica.cz/skladatele/hanus-jan.html>

<sup>119</sup> VII. mše (hlaholská, ke cti českých patronů), pro bas sólo, smíšený sbor, varhany a zvony, op. 106 (1985), *Tři chvály Nejsvětější svátosti*, pro sbor a varhany, ad lib. smyčce, op. 65/VI (1980), *Pašije podle Matouše*, pro sóla a smíšený sbor bez doprovodu, op. 65/VII/1 (1977–78), *Pašije podle Jana*, pro sóla a smíšený sbor bez doprovodu, op. 65/VII/2 (1982)

<sup>120</sup> *Sonata capricciosa* pro fagot a klavír, op. 96 (1980), *Sonata piccola* pro kontrabas a klavír, op. 107 (1985), *Noční divertimento* pro dvě smyčcová tria (*Památce Jaroslava Seiferta*), op. 111 (1986–87), *Lyrický triptych* pro smyčcové kvarteto, op. 114 (1988–89)

Koncert pro housle a orchestr, op. 112 (1986–87)

Aristofanovské variace pro malý orchestr a klavír, op. 105a (1987)

VII. symfonie pro orchestr, smíšený sbor, soprán a baryton sólo na latinské duchovní texty, op. 116 (1989–90)

Variace a koláže se v tomto kontextu jeví spíše jako skladba odlehčeného výrazu a obsahu, svým charakterem se blíží skladbě *Notturmi di Praga* z let 1972–73.

Skladbu *Variace a koláže*, op. 99 psal Hanuš v letech 1982–83, tedy v době, kterou lze považovat za syntézu jeho předchozích postupů z 50. a 60. let. V průběhu let Hanuš do svého rozšířeně-tonálního jazyka, v kterém navazoval na svého učitele Otakara Jeremiáše a dále rozvíjel dvořákovsko-smetanovskou tradici<sup>121</sup>, integroval některé prvky, které přinesl inovativní směr v hudbě po 2. světové válce – např. prvky témbrové hudby nebo zapojení elektroniky (opera *Pochodeň Prométheova* 1961–63). Jednalo se však o obohacení a ozvláštnění jinak hudebního jazyka pracujícího s tradičními vyjadřovacími prostředky.

---

<sup>121</sup> <http://www.musica.cz/skladatele/hanus-jan.html>

### 3.3.1. Variace a koláže pro symfonický orchestr, op. 99 (1982–83)

obsazení: picc, 2fl, 2 ob, ci, 2cl, bcl, 2fg, 4 cor, 3trb, 3tbn, tb, tym, 7perc, pfte, arp, archi  
durata: cca 20:30



Variace a koláže, op. 99<sup>122</sup> popsal u příležitosti Hanušova životního jubilea (70 let) na stránkách Hudebních rozhledů Karel Mlejnek. Z jeho poznatků částečně vycházím při popisu formálního půdorysu. Mlejnek uvádí, že skladba vznikla jako gratulace Karlovarskému symfonickému orchestru k 150. výročí a zároveň jako hold městu Karlovy Vary a jeho kulturní minulosti: „Druhý záměr je realizován se smyslem pro hudební vtíp ve sledu osmi variací, z nichž každá je věnována jedné osobnosti, jež se zapsala do karlovarských návštěvnických kronik.“<sup>123</sup>

#### Typ hudebního materiálu

Hanušova skladba se pohybuje v rozšířeně-tonálním terénu, s občasným obohacením témbrovým prvem (na konci 1. variace a v kodě je to náznak aleatorní plochy, kdy jsou v houslích předepsány pouze přibližné tónové výšky, v klavírní partu se objevuje hra pěstí a clustry). Sazba velkého symfonického orchestru poskytuje bohaté barevné možnosti, jichž také autor plně využívá.

<sup>122</sup> Nahrávka – Český rozhlas CR.DISC.VJ.1993.1558, ST18148 (Karlovarský symfonický orchestr, Radomil Eliška – dirigent), partitura – Český hudební fond 1986 (sign. ČHF 8460, rukopis autora)

<sup>123</sup> Mlejnek, Karel, Jan Hanuš – tvorba z let 1980–1985 in: Hudební rozhledy XL 4/1987, s. 178

## Formální půdorys

Jednověté Variace a koláže mají 10 částí, z nichž osm je věnováno některé osobnosti z dějin umění. Variační cyklus má následující pořadí (v závorce je uvedeno, jak danou část označuje K. Mlejnek):

17taktový úvod skladby

Téma – Sostenuto

Variace č. 1, Allegro da caccia – Pocta králi Karlu (lovecké scherzo)

Variace č. 2, Adagio sostenuto. Presto – Pocta Beethovenovi, koláž op. 47/I (burlesca)

Variace č. 3, Allegro grotesco – Pocta Gogolovi

Variace č. 4, Vivace non troppo – Pocta Fibichovi, koláž op. 44/12 (jemné scherzo)

Variace č. 5, Un poco meno moderato – Pocta Janu Kupeckému, obraz Flétnista

Variace č. 6, Lento. Allegro con brio – Pocta Chopinovi, koláž op. 25/11 (virtuózní pasážové variace)

Variace č. 7, Lento e mesto – Pocta Goethovi (polyfonní sazba v opojivém zvuku ansámblu)

Variace č. 8, Molto vivace – Pocta Dvořákovi (koláž op. 95)<sup>124</sup>

Coda (à la Valse)

---

<sup>124</sup> Odkaz k evropské premiéře Novosvětské symfonie v Karlových Varech 20. července 1895



## Technika spojení odlišných vrstev

Cyklus osmi variací je orámován expozicí vlastního tématu a kodou. Zatímco v ostatních variacích pracuje Hanuš s vlastním tématem, části věnované jmenovaným skladatelům označuje jako koláž a vede dialog své hudby s citátem z jejich díla. U Beethovena je to Kreutzerova houslová Sonáta A dur, u Fibicha úryvek z klavírního cyklu *Nálady, dojmy a upomínky*, z Chopina cituje Etudu pro klavír č. 11 a z Dvořáka úvod 3. věty Novosvětské symfonie. Třikrát zachovává původní sazbu citátu, u Fibicha citát včleňuje do orchestrálních barev.

Každou koláž je také možné chápat jako další variaci vlastního tématu. Hanuš zřejmě své variační téma komponoval s ohledem na citáty, kterými charakterizoval hudebníky – návštěvníky K. Varů.

Hanuš ukazuje, že koláž je pro něj především dialogem vlastní hudby s hudbou převzatou z minulých staletí, které si vážil a čerpal z ní. Setkáváme se zde s jedním ze dvou tradičních pojetí citátu – vzdání holdu a oslava této převzaté již existující hudby.

**Vlastní téma**, v základním tvaru dvanáctitónová melodie, je exponováno v klarinetu (poté téma přebírají další dechové nástroje):

The image displays two pages of handwritten musical notation for woodwind instruments. The top page is titled "Sostenuto e misterioso" in blue ink, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a time signature of 4/4. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Si<sup>b</sup>), and Bassoon (Fag.). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A large blue bracket is drawn across the middle of the page, and there are some blue annotations in the margin. The bottom page continues the notation, with additional markings like "Picc." (Piccato), "aspr. dolce" (aspirando dolce), and "f" (forte). The handwriting is in blue ink on aged paper.

## Úvod:

129

Handwritten musical score for "6 Presto" by Tchaikovsky. The score is written on multiple staves for various instruments, including Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Cornet (Cor.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tbn.), Tuba (Tp.), Percussion (Perc.), Violin (Vn.), Viola (Vla.), and Cello (Cb.). The tempo is marked "Presto" and "rallent." (rallentando). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p" (piano) and "f" (forte). There are also handwritten annotations in red ink, including "11 Presto" and "2) d = 132 (batt.)". The score is divided into sections by double bar lines and includes a "Perc." section with a "Perc." marking.

Handwritten musical score for the song "L'Espresso" by Fabrizio De André. The score is written on ten systems of five-line staves. It includes vocal lines and piano accompaniment. The tempo is marked "a tempo" at the beginning and after a section. The title "L'Espresso" is written in blue ink. The name "De André" is written in red ink. The score is marked with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like "p" and "f".

– 11 taktů doslovný citát vno + pfte, od taktu 14 (1 takt před č. 6) zachování klavírního partu a vlastní proměna melodie houslového partu. Klavírní part funguje v dalším průběhu jako harmonická opora pro vytvoření vlastní melodie odvozené z Beethovenova originálu.

Z Beethovena Hanuš cituje takty 1–12, 19–33, 37–44 a 47–78. Postupně však dochází k větší chromtizaci a odchýlkám od tohoto citátu. Orchester tvoří polytonální vsuvky do komorní sazby houslí a klavíru. Ze 102 taktů této variace tvoří necelé dvě třetiny (64 taktů) doslovný nebo obměněný Beethovenův citát. V závěru (38 taktů) cituje vlastní téma (klarinet).



## Úvod:

[illegible]

fue.

fue.

fue. x fue. die.

I internationale

ncl

ncl

Handwritten musical score for measures 14 and 15. The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tbn.), Timpani (Timp.), and various string parts (Viol. Solo, Viol. 1, Viol. 2, Viola, Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.)).

Measure 14 is marked with a blue bracket and the word "Lento" in blue ink. Measure 15 is marked with a blue bracket and the word "Lento" in blue ink. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mp* and *f*.

Handwritten musical score for measures 16 through 21. The score continues with the same instruments as the previous page. Measure 16 is marked with a blue bracket and the word "Lento" in blue ink. Measure 17 is marked with a blue bracket and the word "Lento" in blue ink. Measure 18 is marked with a blue bracket and the word "Lento" in blue ink. Measure 19 is marked with a blue bracket and the word "Lento" in blue ink. Measure 20 is marked with a blue bracket and the word "Lento" in blue ink. Measure 21 is marked with a blue bracket and the word "Lento" in blue ink. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mp* and *f*.

– 11 taktů doslovný citát v houslové sazbě, poté citát přebírají flétny, klarinet a hoboje (citován je takt 12–23 Fibichova originálu), později výraznější proměny. V celém průběhu variace (85 taktů) autor pracuje s Fibichovým tématem, orchestr tvoří barevné pozadí a kontrast rychlejším rytmickým pohybem



## Úvod:

135

Handwritten musical score for a large ensemble. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), and Tuba (Tub.). The music is written in a common time signature (C) and features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A blue bracket is visible in the middle of the score, and there are some handwritten annotations in blue ink.

-15-

Handwritten musical score for a large ensemble, continuing from the previous page. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), and Tuba (Tub.). The music is written in a common time signature (C) and features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are several handwritten annotations in blue ink, including a large bracket and the word "con". The score is marked with a blue bracket and the word "con" in the middle. There are also some handwritten annotations in blue ink, including a large bracket and the word "con".

– 12 taktů doslovný citát v původní klavírní sazbě (do č. 17), poté následují variace. Autor si ovšem nevšímá melodického tématu, ale jeho pasážového doprovodu. Dokomponovává orchestrální hlasy k Chopinovu originálu. Vlastní téma se objevuje v sordinované trubce a v převratu v houslích.

**Pocta Dvořákovi – citát Symfonie č. 9 e moll „Z nového světa“, op. 95, 3. věta**

Úvod:

*Molto vivace* 8. variace Pocta Dvořákovi (kvinteta: op. 95/III.)

Fl.  
Ob.  
Cl.  
Fg.  
Cor.  
Tr.  
Tbn.  
Tuba  
Timp.  
Perc.  
Arpa  
Piano  
Viol.  
Vcllo  
Cb.

25

Fl.  
Ob.  
Cl.  
Fg.  
Cor.  
Tr.  
Tbn.  
Tuba  
Timp.  
Perc.  
Ar.  
P.  
Vn.  
Vla.  
Vcllo  
Cb.



Handwritten musical score for a string quartet, measures 1-10. The score is written on ten staves, with the first four staves representing the Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello parts. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. There are some handwritten annotations in blue ink, including a '4' and a '4-'.

Handwritten musical score for a woodwind and brass section, measures 1-10. The score is written on ten staves, with the first four staves representing the Flute, Oboe, Clarinet, and Bassoon parts. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. There are some handwritten annotations in blue ink, including a '4' and a '4-'. A blue oval highlights a section of the score in the fifth staff.

– autor neuvádí doslovný citát, ale pracuje s rytmicky zachovaným, ale melodicky pozměněným tématem Dvořákova scherza – melodie citátu se změnou intervalovou strukturou. Zachovává formální půdorys (ABA) a tektonickou strukturu 3. věty Dvořákova originálu.

### Shrnutí

Hanušova skladba dokumentuje, jak autor sám rozumí slovu koláž v hudebním smyslu. Ukazuje, že koláž je pro něj především dialogem vlastní hudby s hudbou převzatou z minulých staletí. Termín koláž chápal v hudebním smyslu jako použití citátu a jeho domýšlení v kontextu rozšířeně-tonálního jazyka. V tomto kontextu lze Variacím a kolážím rozumět jako jedné ze skladeb, která logicky zapadá do kontextu autorova díla, jež jako celek vykazuje stálou kontinuitu bez výrazných stylových nebo materiálových zlomů.

Je příznačné, že koláž nezahrnul do díla majícího podávat závažné sdělení, ale do virtuózní orchestrální skladby – gratulačního díla spíše oddechového charakteru. Koláž pro něj znamenala spíše hru s materiálem než prostředek k hluboké výpovědi. Nesnaží se citát překonat, ale naopak zvýraznit jeho kvality.

typ kontrapozice: citáty historické hudby a vlastní autentická hudba, nikoli konfrontační, ale variační princip

typ spojení: horizontální (variací v rozšířeně-tonálním kontextu)

autorský záměr: virtuózní orchestrální skladba a pocta Karlovým Varům

hudební druh: skladba pro orchestr

### 3.4. Jiří Válek (1923–2005)

Skladatel, pedagog a hudební teoretik Jiří Válek, na Pražské konzervatoři žák Jaroslava Řídkého, je autorem 20 symfonií. Seznam jeho děl zahrnuje díla vokální, komorní a orchestrální, masové a budovatelské písně z 50. let nebo úpravy lidových písní. Vedle dobově poplatné tvorby splňující požadavky tzv. socialistického realismu využíval v koncertních dílech techniky tzv. Nové hudby a lze ho v české hudbě považovat za představitele tohoto poválečného směru. Zaujala ho především témbrová hudba a aleatorika. Kolážové postupy jsou ve Válkových dílech spatřovány hlavně v jeho symfoniích, stylová disparátnost, nejednotnost či pestrost je však konstatována i u některých jeho dalších orchestrálních a komorních děl (viz Soupis skladeb, které jsou popisovány ve smyslu dobového chápání pojmu polystylovost).

V oboru symfonie je jedním z nejpłodnějších českých skladatelů 2. poloviny 20. století. Všechny jeho symfonie mají programové východisko, vznikaly na mimohudební námět jako pocta některé z postav kulturních dějin nebo jako snaha o hlubší duchovní obsah.<sup>126</sup>

---

<sup>126</sup> 1. symfonie „Rok 1948“ pro trubku, klavír a velký orchestr (1948)

2. symfonie „Klasická“ pro komorní orchestr, druhá verze pro 2 flétny, 2 hoboje a komorní smyčcový orchestr (1957)

3. symfonie „Romantická“ na paměť Stanislava Kostky Neumanna pro sopránový a tenorový saxofon a velký orchestr (1957–63)

4. symfonie „Dialogy s vnitřním hlasem“ pro mezzosoprán, baryton, dechový orchestr, klavír a bicí nástroje na slova W. Shakespeara (1964–65)

5. symfonie „Guernica“ (na námět skic a obrazu Pabla Picassa) pro velký orchestr (1968)

6. symfonie „Ekpyrosis“ pro flétnu sólo, klavír, soubor bicích nástrojů a komorní orchestr (1969)

7. symfonie „Pompejské fresky“ pro komorní orchestr, klavír a soubor bicích nástrojů (1970)

8. symfonie „Hic sunt homines“ pro soprán sólo a velký symfonický orchestr na námět a slova novely Stefana Zweiga „Der Amokläufer“ (1971)

9. symfonie – trojkonzert „Renesanční“ pro housle, violu a violoncello sólo a smyčcový orchestr (1971)

10. symfonie „Barokní“ pro housle a klavír sólo a velký orchestr (1972)

11. symfonie „Revoluční“ pro housle, violu a klavír sólo, dechový kvintet a velký symfonický orchestr (1974)

12. symfonie-konzert „Shakespeareovská“ pro housle a violu sólo a velký symfonický orchestr, alternativní obsazení: housle a viola sólo, smyčcový orchestr, klavír a bicí nástroje (1975)

13. symfonie „Gotická“ pro smíšený sbor a velký symfonický orchestr (1978)

14. symfonie „Trionfale“ pro dva klavíry a velký orchestr k 65. výročí zrodu Československa a 40. výročí konce II. světové války (1983)

15. symfonie – oratorium „Sarkastická“ na slova a k počtě českého vlastence Karla Havlíčka Borovského pro baryton, bas, ženský sbor a velký orchestr (1986)

16. symfonie „Neter“ pro basbaryton a velký orchestr, inspirovaná staroegyptskou kulturou (1987)

17. symfonie-opera „Všedního života“ pro soprán, mezzosoprán, tři tenory, dva tenorbarytony, alt, dva smíšené sbory a komorní orchestr (1992)

18. symfonie „Alternativní“ pro střední hlas, dětský sbor a komorní orchestr (1999)

Jaromír Havlík nepovažuje Válkovo symfonické dílo z formového, dramaturgického a invenčního hlediska za příliš podařené: „*Pro Válkovu tvorbu velice příznačná technika ostinát, prodlev, transparentů a aleatorních modelů vede místy k pocitu jisté skladebné rutiny a následného stereotypu, který pak proniká z roviny skladebné techniky i do vyšších rovin, zvláště dramaturgické.*“<sup>127</sup>

V 70. letech Válek začal, zřejmě pod dojmem rozšíření kolážové techniky v 60. letech, ve snaze o ozvláštnění své hudby, užívat v některých symfoniích vlastní stylizace barokní a renesanční hudby. Tyto postupy se u Války poprvé objevily v 7. Symfonii „Pompejské fresky“ z roku 1969. V tomto díle jsou podle Havlíka „[...] do aleatorně založených ploch zasazeny zlomky dochovaných antických melodií.“<sup>128</sup> Podobně tuto symfonii popisuje referát Milana Slavického<sup>129</sup> (o premiéře Válkovy Symfonie č. 10), který 7. symfonii zmiňuje jako jednu z těch, kde Válek používá princip koláže: „*Silnou zbraní celku je především jeho pestré a funkčně využívané zvukově barevné vybavení, stejně jako fakturová nápaditost – například dochovaných fragmentů antických nápěvů je v první a v závěru třetí věty využito k vytvoření konstantního zvukově barevného pásma s hustým pohybem (ve skupině sólových smyčců), procházejícího rozsáhlými plochami uvedených vět a vynořujícího se v jejich závěru jako sugestivní závan dávno minulého.*“<sup>130</sup>

V roce 1971 dokončil dvouvětou 8. symfonii „Hic sunt homines“ pro soprán a orchestr na český text L. a R. Pellarových podle námětu Stefana Zweiga „Der Amokläufer“, kde se ovšem citace ani stylizace nevyskytují. K 9. symfonii Jaromír Havlík poznamenává, že „*sólové nástroje jsou zde vynalézavě spojeny s témbrově traktovanou orchestrální fakturou včetně využití prvků koláže a montáže hudebních útvarů stylizovaných v quasirenesančním slohu.*“<sup>131</sup> V 9. symfonii se útvary stylizované v quasirenesančním duchu objevují v průběhu 1. a 2. věty. Lze vysledovat koláž ve smyslu konfrontace vlastního soudobého jazyka, v tomto případě důsledně atonálního s převažujícím témbrovým parametrem, s vlastní stylizací „quasirenesanční“ hudby, nebo alespoň hudby, kterou autor považuje za jakoby renesanční.

Kolážový způsob kompozice je konstatován celkem ve třech Válkových symfoniích: 7. symfonii „Pompejské fresky“, 9. symfonii „Renesanční“ a 10. symfonii „Barokní“.

---

19. symfonie „Zahrada snů“ pro mezzosoprán, baryton a orchestr (2003)

20. symfonie „Radost – Spokojenost!“ (2004)

<sup>127</sup> Havlík 1989, s. 285

<sup>128</sup> Havlík 1989, s. 286

<sup>129</sup> Slavický, Milan, Týden nové tvorby 1974, Parsch, Vacek, Válek, Lidl in: Hudební rozhledy XXVII 5/1974, s. 202–204

<sup>130</sup> Slavický, Milan, Symfonické novinky, recenze koncertu FOK 6. 4. 1972 in: Hudební rozhledy XXV 6/1972, s. 243–244

<sup>131</sup> Havlík 1989, s. 286



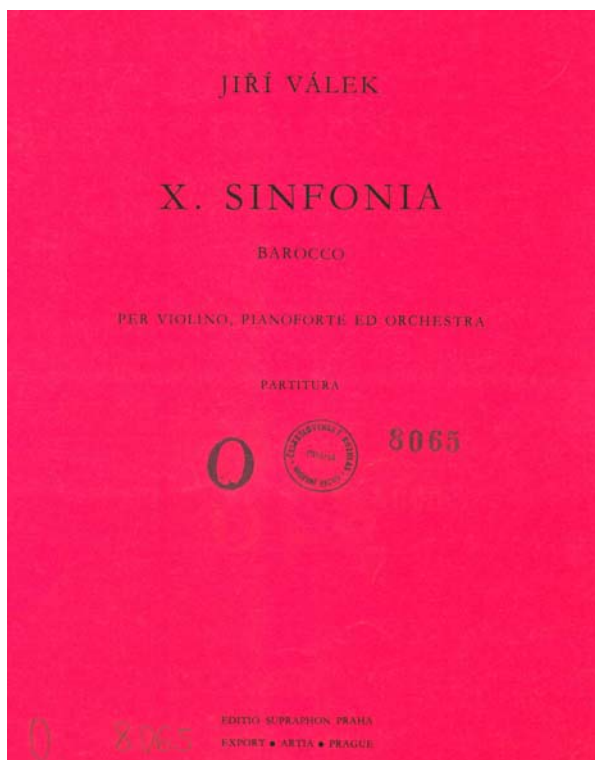
### 3.4.1. Symfonie č. 10 „Barokní“, dvojkonzert pro housle, klavír a orchestr (1973)

obsazení: picc, 2fl, 2ob, ci, 2cl, 2fg, 4cor, 3trb, 3tbn, tb, tym, xil, vbf, camp, 5perc, archi,  
vno solo, pfte solo

durata: cca 20 minut

Motto kompozice:

*„Karel Škréta (1610–1674) kraluje raně barokové malbě v Čechách tak suverénně, že charakteristika jeho práce postihuje zároveň vůdčí a nejlepší tendence celého období (J. Blažíček). Na paměť 300 let od úmrtí Karla Škréty a 150 let od narození Bedřicha Smetany.“*



Nejvýrazněji se dle pramenů kolážové prvky objevují ve Válkově pětivětě 10. symfonii<sup>132</sup> z roku 1973 s podtitulem „Barokní“ založené, podobně jako 9. symfonie, na koncertantním principu sólových nástrojů a orchestru. Prvky koláže konstatuje sám skladatel a také celkem tři komentátoři tohoto Válkova díla. Poprvé byla skladba uvedena na Týdnu nové tvorby 1974 v podání Jiřího Tomáška na housle, Josefa Růžičky na klavír a Symfonického orchestru Československého rozhlasu s dirigentem Vladimírem Válekem.

Tvůrčí záměr popisuje Válek jako snahu o přiblížení se baroku, kde jsou kořeny české hudební kultury, které se pak rozvinuly až k českému obrození a tvorbě B. Smetany: *„Vše to, co vedlo k českému obrození, k době, kdy Smetana položil základy novodobé české hudby, má zřejmě zázemí v českém baroku. [...] Pracoval jsem i metodou „koláže“ (v uvozovkách,*

<sup>132</sup> Nahrávka Český rozhlas 1974 – kopie archiv HIS, sign. MGF 366 (Jiří Tomášek – housle, Josef Růžička – klavír, Symfonický orchestr Československého rozhlasu, dirigent Vladimír Válek), partitura tisk Editio Supraphon Praha 1975

protože ani tady mi nešlo o montáž nějakých archaických složek hudby), přesněji řečeno metodou pro tuto skladbu „komponované koláže“.<sup>133</sup>

V předmluvě partitury upozorňuje Jan Ledeč: „V posledních třech symfoniích přistupuje i kolážový způsob využití hudebních ploch starších historických etap, dokreslující atmosféru díla. X. symfonie byla dokončena v roce 1973 a poprvé veřejně zazněla na Týdnu nové tvorby skladatelů českých zemí v roce 1974. [...] Výrazně využívá Válek i koláže, přičemž nevychází z přímých citací, ale začleňuje pomocí kolážového principu do své skladby pseudohistorickou hudbu předklasického stylu, kterou konfrontuje s vlastním hudebním materiálem. Skladba je psána na paměť 300 let od úmrtí Karla Škréty a 150 let od narození Bedřicha Smetany.“<sup>134</sup>

Milan Slavický si všímá materiálových východisek a jejich použití v symfonickém celku. Vzhledem k přesnosti tohoto popisu uvádím celé znění pasáže týkající se Válkovy skladby: „Z kompozičně technického hlediska však rozměrné pětivěté dílo přináší v rámci autorovy tvorby další obohacení směrem k bohatě strukturovanému celku stylově jednoznačně novodobého charakteru. Intenzivní využití aleatorního principu je zde charakteristické jak pro vytváření dílčích témbrových pásem, tak především pro práci s oběma sólovými nástroji, kde je použito repetování fixovaných rytmicko-melodických útvarů, ale i náznakovější metody vymezením tónového terénu apod. Výrazněji zde však vystupuje i princip koláže [...] začleňované (nikoli citační) úseky pseudohistorické hudby (vždy sousledně konfrontované s autentickým hudebním materiálem) vycházejí z předklasických slohových oblastí. V traktování sólových nástrojů pak převažuje jejich použití jako témbrově i fakturově kontrastujícího prvku v rámci širšího celku nad jejich využíváním v tradičně virtuózním smyslu.“<sup>135</sup>

Nejpodrobnější vhled do kompoziční struktury podává Havlík, který hovoří nejprve obecně: „Metoda koláže je v X. symfonii zastoupena zapojením elementů stylizované hudby v barokním duchu.“<sup>136</sup>, a poté symfonii analyzuje z hlediska technologie práce s materiálem. Jmenuje tyto typy práce: aleatorika a technika ostinát, koncertantní princip, tradiční formové sjednocení pomocí reminiscencí a návratů, kolážové zapojování quasibarokních fragmentů, vysoká lokální kontrastnost a naopak malá kontrastnost na úrovni vyšších celků.<sup>137</sup>

<sup>133</sup> Válek, Jiří, O svém díle, dějinném paradoxu a uměleckém poznání in: Opus musicum 8, 1/1976, s. 20

<sup>134</sup> Ledeč, Jan: Předmluva k vydání partitury X. symfonie, Editio Supraphon 1975

<sup>135</sup> Slavický, Milan, Týden nové tvorby 1974, Parsch, Vacek, Válek, Lidl in: Hudební rozhledy XXVII 5/1974, s. 202–204

<sup>136</sup> Havlík 1989, s. 286

<sup>137</sup> Havlík 1989, s. 287–288

## Typ hudebního materiálu

Válkův hudební jazyk je utvářen atonálními plochami převážně výrazně akcentujícími témbrovou složku. V tomto rámci užívá principy tematicko-motivické práce s exponovanými myšlenkami, zejména v partech sólových nástrojů. Podstatnou složkou symfonie jsou v repetičích libovolně opakované rytmicko-melodické modely. Do těchto aleatorních úseků vstupují různě dlouhé archaizující tonální vrstvy objevující se v různých momentech kompozice a vytvářející zřetelný kontrast s ostatní hudbou.

## Formální půdorys

Hlavním tématem symfonie je třítaktové téma, které zazní v úvodu 1. a 5. věty a v průběhu celého díla se s ním motivicky pracuje. Autor zde užívá typ velké obloukové formy, která je v krajních větách rámována plným zazněním hlavního tématu.

The image shows a musical score for the beginning of the first movement. The score is for a symphony orchestra, featuring Horns in F (1, 2 and 3, 4), Trombones in C (1, 2 and 3), Trombone 1, 2, Trombone 3, and Tuba. The music is in 4/4 time and features a strong, accented melody in the horns and trombones, with a 'flatter' marking above the trombone parts.

Začátek 1. věty – hlavní téma

### I. věta Largo – forma AB.

Díl A tvoří hlavní téma a jeho zpracování na pozadí repetovaných aleatorních modelů celého orchestru. Díl B exponuje a zpracovává dvě tonální stylizace.

### II. věta Allegro – forma ABC

Pojítkem mezi kontrastními díly je barva žesťových nástrojů. Díl A přináší fanfárové polyfonně exponované téma v žesťových nástrojích, po kterém následuje adagiové intermezzo se sólem anglického rohu (B). Objevují se výrazné reminiscence na hlavní téma. V trubkách zaznívají dvě zřetelné quasi barokní melodie, přičemž druhá melodie (dvojhlas trubek) tvoří díl C.

### III. věta Allegro moderato. Tranquillo – forma AB

Ve třetí větě dominuje archaická sazba dřevěných nástrojů, která zní společně s dynamicky akcentovanou plochou žesťů (prodlevy) a rytmickou vrstvou bicích. Následně přebírá archaickou stylizaci (quasi bachovská sazba) sólový klavír. Druhý díl této věty patří rozsáhlému zpracování fanfárového tématu z 2. věty a dalších motivů.

### IV. věta Presto. Adagio – forma AB

Čtvrtá věta je intermezem, jehož začátek je vyplněn stručnou gradací v rychlém tempu. Ta uvádí díl B, který navazuje na provedení hlavního tématu z 1. věty. Melodie je polyfonně zpracována v dialogích dřevěných dechových nástrojů, zatímco smyčce drží dlouhé prodlevy. Neobjevuje se žádná archaická stylizace.

### V. věta Largo – forma:

A (téma – Largo)

A1 (Ritmo solo) – A2 (Prestissimo) – A3 (Allegro moderato) – A4 (Allegro) – A5 (Danza enfatico) – A6 (Allegro)

A (téma – Largo)

V poslední části je uplatněn variační princip (celkem šest variací) pro zpracování výchozího tématu symfonie, přičemž téma zazní v úvodu a na konci věty. Výrazně je užito aleatorního principu (libovolně repetované modely). Neobjevuje se žádná archaická stylizace.

## Technika spojení odlišných vrstev

Válek užívá vertikální typ spojení, kdy odlišné vrstvy zaznívají současně. První zaznění tonální plochy in A přichází v č. 8 (xylofon a zvonkohra), které je předem motivicky (zejména rytmicky) anticipováno. Ve stejné chvíli zní několik dalších vrstev atonálního materiálu. Tuto plochu lze chápat jako druhé (vedlejší) téma 1. věty:

The image shows a musical score for measures 8 through 11 of a piece. The tempo is marked "Allegretto (♩ = 92)". The score includes parts for Flute 1 and 2, Oboe 1 and 2, Cor Anglais, Clarinet in B-flat, Saxophone, Campanelli, Piano solo, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The piano solo part is marked "Pfte solo". The Violin I part is marked "senza sord." and "p più cresc.". The Violin II part is marked "p". The Viola part is marked "con sord." and "ff". The Violoncello and Contrabass parts are marked "Fine" and "p". The score features a complex texture with multiple layers of sound, including a tonal chord in A and atonal material.

Fl. 1. 2.

Ob. 1. 2.

Cor. 1.

Cl. Sib. 1. 2.

Trba Do 1. *con sord.*

Sif.

Campi.

(Allegretto (♩=92))

Viol. solo *arco* *ad lib.* *(p)* *(f) (ff) (p) simile* *sempre ripetere (ritmo ad lib.)*

PPe solo *crescendo poco a poco* *ripet sempre, (ritmo ad libit.)*

Ped.

Vle.

Velli.

Cbsoi.

10

rit. a tempo

Cor. Fa.

Trbn 1/2

senza sord.

f

Sil.

mp

Viol. solo

sempre ripetere

Pftesolo

sempre ripetere

Viol. I.

Viol. II.

Vle

Vclli.

Cbsci

rit. a tempo

div. b

div.

div.

div.

div.

div.

Ve druhé větě zaznívá tato diatonická trubková melodie utvářená v duchu barokního melodického tvarování:

(A)

The musical score is divided into three systems. The first system features woodwinds: Oboe 1 and 2, Clarinet in Si, and Flute 1 and 2. They play a diatonic melody with a 'cresc. poco a poco' marking. The strings (Trbe, Viol. I, Viol. II, Vcll, Cbss) provide a harmonic foundation. The second system features Viol. I solo and Pfte solo parts, both with 'ad lib.' and 'ripetere (quasi aleatore)' markings. The third system features Viol. I, Viol. II, Vcll, and Cbss parts, all with 'crescendo' markings.





Trubkový dvojhlas v závěru 2. věty tvoří hlavní melodickou linku. Ostatní hlasy doprovázejí buď aleatorními plochami, nebo přebírají různě modifikované motivy z trubkové melodie:

33

Fl. 1, 2 *crescendo poco a poco*

Trbe Do

Vibr.

Compil.

Viol. solo *simile espr.*

Pftesolo *f ben ritmico*

Viol. I, II

Vie

Vcll

Cbass

34

*crescendo*

Fl. picc.

Fl. 1.

Fl. 2.

Ob. 1.

Ob. 2.

Coni.

*crescendo*

*ff*

Trb. 1.

Trb. 2.

Trb. 3.

*ff* (a2)

*cresc.*

*cresc.*

Vibe.

Campi.

*cresc.*

Viol. solo.

*cresc.*

PF lesola.

*molto*

*cresc.*

I. Viol.

II. Viol.

Vle.

Vclli.

Cbssi.

*cresc. ed accel.*

*cresc. ed accel.*

*cresc. ed accel.*

*cresc. ed accel.*

*cresc. ed accel.*

*cresc. ed accel.*

154

## Shrnutí

Hlavním prvkem ve všech momentech paralelního zaznívání vrstev je překrývání stávajícího materiálu novým prvkem (tonální plochou). Většinou se tak děje bez výraznější anticipace předem (výjimku tvoří v 1. větě výrazně anticipovaná první tonální plocha). Všechny tonální úseky však mají svůj melodický vztah k hlavnímu tématu symfonie a fungují jako nová obdoba tohoto tématu. Tonální části jsou více či méně vzdálenou diatonickou obdobou chromaticky tvarovaného tématu.

Válek užívá výhradně vlastní stylizace staré hudby, nikoli citáty. Symfonii zkomponoval na paměť 300 let od úmrtí Karla Škréty a 150 let od narození Bedřicha Smetany a quasi barokní hudbou („komponovanou koláží“) chtěl nejen ozvláštnit svou hudební řeč, ale také se přiblížit době českého barokního malíře. Učinil tak v prvních třech větách, myšlenkové těžiště pak soustředil do závěrečných dvou částí, kde užil vlastního soudobého jazyka.

typ kontrapozice: vlastní stylizace historické hudby a vlastní autentická hudba

typ spojení: vertikální

autorský záměr: snaha o přiblížení k barokní hudbě, době K. Škréty

hudební druh: symfonie, skladba pro orchestr

### 3.5. Alois Piňos (1925–2008)

*„To je jenom jakási hra s tóny – tento postoj k umění je u nás zakořeněn od obrozeneckých dob a doba ohrožení a útlaků ve 20. století jej nadále utvrzovala. [...] hra je ovšem veledůležitá věc v umění i v celém životě a může být zároveň zábavná i vážná.“<sup>138</sup>*

Alois Piňos se narodil v roce 1925 ve Vyškově na Moravě v hudební rodině. Nejprve vystudoval lesnictví, poté ale v roce 1949 nastoupil na JAMU do kompoziční třídy Jaroslava Kvapila. Postupně se stal důležitou postavou tzv. Nové hudby u nás a v brněnském kontextu vůbec nejvýraznější osobností, která využívala a propagovala racionální techniky Nové hudby.

Od 60. let se mu silnou inspirací staly dodekafonie, serialismus, témbrová hudba a aleatorika. Výrazně ho zaujala také EA hudba. Vytvářel kompozice čistě elektroakustické (jedna z prvních z let 1971–73 nese název Domov aneb dům č. p. 3426) a kombinoval i EA složku s živě hranou hudbou (např. Koncert pro orchestr a mgf. pás 1964). Výrazně také ve svých skladbách prozkoumával nově pojatý princip koncertantnosti.<sup>139</sup>

Podobně jako např. v případě Marka Kopelenta se však Piňosova hudba do roku 1989 hrála více v zahraničí. Vzhledem k nonkonformnímu způsobu tvorby, který nekorespondoval s oficiálně prosazovanou estetikou, byla jeho tvorba v českém prostředí tabuizována. Podobně k nelibosti oficiálního Svazu skladatelů vyvíjel i bohatou činnost organizační: *„Alois Piňos šel, zdá se, nejotevřeněji, rovně a bez rozmýšlení, doslova „přímo proti zdi“.“<sup>140</sup>*

V roce 1963 stál u zrodu brněnské Tvůrčí skupiny A, orchestru Studio autorů, v roce 1967 založil Kompoziční tým Brno. V letech 1969 a 1970 stál u zrodu později zakázaného festivalu Expozice experimentální hudby. Pořádal hudební happeniny, kde společně s Josefem Bergem vystupovali jako „Pomocníci zeměměřiče Artur a Jeremiáš“ z Kafkova Zámku. Nejproslulejším se stalo představení Dějiny hudebního experimentu v Praze a na Moravě, které se provozovalo jak v Brně, tak v Praze: *„V našich vystoupeních šlo o mystifikační uměnovědně přednášky provázené hudebními ukázkami.“<sup>141</sup>*

Piňos navíc patřil ke skladatelům, kteří teoreticky bohatě reflektovali svou tvorbu. V roce 1971 prezentoval svou teorii tónových skupin, na kterou později navazoval řadou

<sup>138</sup> Piňos, Alois, Hudba jako provokace in: Opus musicum 27, 2/1995, s. 89

<sup>139</sup> Staňková, Markéta, Tvůrčí skupina A, Profily skladatelů, Alois Piňos, bakalářská práce ÚHV FFMU (školitel M. Štědroň), Brno 2006, s. 22

<sup>140</sup> Hřčková, Naďa, Takhle tedy ne! Alois Piňos in: Hřčková a kolektiv 2007, s. 512

<sup>141</sup> Piňos, Alois, Poslední vystoupení Pomocníků zeměměřiče in: Opus Musicum 19, 2/1987, s. 47–51

dalších studií<sup>142</sup>. Aktivně se zúčastňoval festivalů Nové hudby v zahraničí, především v Darmstadtu nebo v Mnichově, kde přednášel a kde se také prováděla jeho díla.

Na JAMU začal Piňos pedagogicky působit již v roce 1953 hned po vlastním absolutoriu. Nejprve učil hudební teorii, od roku 1965 skladbu. A byl to především Alois Piňos společně s Miloslavem Ištvanem, kteří formovali mladou skladatelskou generaci a díky nimž se montáž a koláž staly poměrně obvyklou technikou právě v brněnském prostředí: „*Alois Piňos [...] mající mnoho vlivu na růst mladších brněnských generací (v poslední době zejména přímým prostřednictvím týmových kompozic, v nichž se prosazuje jako hlavní projektant). Jako první objevil a prozkoumal hudební nosnost principu koláže, který stále zůstává jeho silnou stránkou.*“<sup>143</sup>

Sám Piňos dokládá, že montáž a koláž patřily k jeho oblíbeným postupům: „*Již na počátku 60. let se mi zalíbila metoda montáže, vícevrstvá kompozice a střihy. Montáž a s ní spřízněnou koláž považovali muzikologové a kritici za důležitý poznávací znak brněnské kompoziční školy.*“<sup>144</sup>

Piňosův žák Jaroslav Šťastný upřesňuje, jak Piňos koláží, montáží a technice střihu rozuměl: „*Termínu koláž používá Piňos – v souladu s terminologií Miloše Štědrone pro spojování stylově různorodého materiálu, zejména historických nebo pseudo historických citátů se soudobě koncipovanými vrstvami. Montáží pak označuje střihové rozdělení jednodolých pásem a jejich kontrastní prostrídávání. Střihem se pak míní technika náhlého a nezprostředkovaného přechodu mezi kontrastními pásmy.*“<sup>145</sup>

Zároveň Piňos požadoval autorský komentář skladatele, který by měl být součástí recepce díla posluchačem: „*[...] podání verbálního výkladu je nutné. Žádoucí je však také u grafické hudby nebo např. u citátové koláže, kde autor, aby nepostavil obecnost do role luštitelů kvízů, obvykle raději podá výklad sám.*“<sup>146</sup>

Alois Piňos je také v podstatě jediným skladatelem, který prokazatelně reflektoval podobné tendence koláže a montáže také v evropské hudbě. V rukopise zůstaly jeho

---

<sup>142</sup> Piňos, Alois, Tónové skupiny, Supraphon, Praha 1971, knižně jako skripta dále vyšly:

Piňos, Alois, Význam témbřů pro soudobého skladatele in: Živá hudba (XII. Sborník Ústavu teorie hudby HAMU, Togga Praha 2003, s. 109–113

Piňos, Alois: Transferované hudební objekty z hlediska univerzálních principů in: Parsch, Piňos, Šťastný 2003

Piňos, Alois, Medek, Ivo, Řád hudební kompozice a prostředky jeho výstavby, JAMU Brno 2003

Piňos, Alois, Parsch, Arnošt, Šťastný, Jaroslav, Náhoda, princip, systém, řád, JAMU Brno 2004

Piňos, Alois, Co je ve hře? (Otázky uspořádání hudebního materiálu v soudobé skladbě), JAMU Brno 2008

<sup>143</sup> Lébl Vladimír, Brno experimentující, Hudební rozhledy XXIII 5/1970, s. 193–194

<sup>144</sup> Hrčková, Nad'a, Takhle tedy ne! Alois Piňos in: Hrčková a kolektiv 2007, s. 514

<sup>145</sup> Šťastný 2000, s. 61

<sup>146</sup> Piňos, Alois, Paradoxy komunikace v nové hudbě (S přihlédnutím k problematice soudobé hudební analýzy) in: Opus musicum 20, 2/1988, s. 37

poznámky s názvem Hra protikladů v nové hudbě (1990). Jak uvádí Jaroslav Šťastný, zabývá se zde mimo jiné analýzou díla B. A. Zimmermanna „Requiem für einen jungen Dichter“ z roku 1969 a Zimmermannovou koncepcí času.<sup>147</sup> Zimmermannovou myšlenkou byla idea jednoty minulosti, současnosti a budoucnosti, kterou Piňos dále upřesňuje: „Čas je něco, co plynulo, co plyne, co zůstane. Jde o jiné chápání času než v prosté následnosti. Klíčová je ovšem přítomnost. V ní se uskutečňují naše vzpomínky, v ní existuje naše současné prožívání i naše očekávání. Klíčová je tedy v našem případě právě slyšená hudba, obsahující zároveň také minulost a tušení budoucnosti.“<sup>148</sup>

Zimmermannova monumentální skladba Requiem für einen jungen Dichter pro soprán a baryton, tři sbory, varhany, elektronické zvuky, orchestr a jazzové combo, kterou se Piňos inspiroval, je velkolepou mozaikou: „Zde je technika koláže exponována v mnoha liniích. Zimmermann koláž nechápe pouze jako konfrontaci historických stylů, nýbrž také jako konfrontaci forem, žánrů, různých typů textů a v neposlední řadě i jako koláž hudebních nástrojů napříč žánry.“<sup>149</sup> Podobnou koncepci v parametru obsazení nalezneme také v týmové skladbě Ecce homo. Nelze ovšem říci, že by Requiem ovlivnilo Ecce homo, neboť obě skladby vznikaly paralelně v letech 1968–69.

Také Piňos vědomě pracoval v několika skladbách s ostrými stylovými protiklady. Následující přehled, vyjma skladeb Obžalovaný a Zatčení (viz analýza 3.5.1. Obžalovaný), mapuje tyto kompozice a jejich recepci:

### **Dvojkonzert pro violoncello, klavír, dechové a bicí nástroje 1965–66**

Z hlediska mapování „kolážových“ prvků má v této pětivěté kompozici trvající cca 23 minut klíčový význam pět a půl minuty dlouhá závěrečná část: „Finální věta z Dvojkonzertu pro violoncello, klavír, dechové a bicí nástroje (1965–66) je **jednou z prvních koláží v české hudbě**. Paganiniho „Moto perpetuo“ v sólových nástrojích je zde důsledně postaveno proti drsné moderní sazbě celého ansámblu.“<sup>150</sup>

Sám Piňos dále upřesňuje: „V páté větě hrají sólisté houslový part kompletní skladby Nicolo Paganiniho Moto perpetuo; navzájem se střídají. Housle hrají transferovaný objekt bez jakékoliv změny, u violoncella a klavíru se vyskytnou i oktávové transpozice. Paganiniho klavírní doprovod houslí – jednoduchá klasická harmonizace sólistovy linie v prosté

<sup>147</sup> Šťastný 2000, s. 62, podle sdělení Jaroslava Šťastného je bohužel Piňosův rukopis Hra protikladů v nové hudbě ztracen

<sup>148</sup> Šťastný 2000, s. 62

<sup>149</sup> Endršt 2005, s. 10

<sup>150</sup> Šťastný 2000, s. 61



*nástrojové stylizaci – je ovšem zcela vynechán. Citát je obklopen drsnou soudobou atonální hudbou, ženoucí se vpřed v motorických rytmech v několika proměnlivých samostatných proudech, nezávislých na pravidelném běžícím pohybu sólistů. Tato kontrapozice působí velmi bizarně. Je to jedna z prvních koláží v české hudbě.<sup>151</sup> [...] „Paganiniho Moto perpetuo je sice rozhodující pro formu a délku skladby, ale neprochází v podstatě žádným procesem. Stále běží tentýž motorický pohyb a stále tentýž typ melodiky z diatonických stupnicových běhů a akordických rozkladů. Gradační proces obstarává okolí, tj. Orchestr soudobými strukturami: postupným nárůstem hlasů, zhušťováním rytmů a struktury. Využívá se dvanáctinových intervalových řad. Crescendo ovšem platí pro všechny. Nárůstu gradace v partech sólistů se napomáhá stylizací, zvláště v partu klavíru, např. Hrou ve více oktávách. Proces v orchestru je celistvý, kontinuitní, kumulační. Sólisté procesu nárůstu gradace pomáhají pouze v dynamice, zvnějšku cresendy a zvnitřku případnými nástrojově-stylizačními prostředky.“<sup>152</sup>*

Analytický vhled do 5. věty Dvojkonzertu poskytuje Jaroslav Endršt<sup>153</sup>. Jeho závěry, stvrzující užití techniky koláže, jsou následující: „Formální strukturou velice připomíná Beriovu Sinfonii, kde je jako kostra použita Mahlerova třetí věta druhé symfonie. I zde Berio použil nezměněný Mahlerův materiál, pouze s tím rozdílem, že některé části vynechal. Piňos naopak převzal hudbu beze zbytku a pouze ji přeinstrumentoval. [...] Samotné Moto perpetuo, v této skladbě střídavě instrumentované do dvou sólových nástrojů (violoncella a klavíru), je evoluční skladba, která rozvíjí jedno téma v pravidelném virtuozním toku šestnáctinových hodnot. Nad tímto tokem hudby hraje orchestr dodekafonní, aleatorní a témbrové pasáže, které vždy mají doprovodný charakter vůči sólovým nástrojům. **Samotná práce s kolážovou technikou by se dala charakterizovat jako simultánní koláž**, kdy přejatý hudební materiál probíhá v celé délce skladby jako jedna z jejích více vrstev.“

<sup>151</sup> Piňos, Alois, Transferované hudební objekty z hlediska univerzálních principů in: Parsch, Piňos, Šťastný 2003, s. 118

<sup>152</sup> Piňos, Alois, Transferované hudební objekty z hlediska univerzálních principů in: Parsch, Piňos, Šťastný 2003, s. 118

<sup>153</sup> Endršt 2005, s. 28-29 (5. věta Piňosova Dvojkonzertu je v práci analyzována jako srovnávací materiál k Fišerovu Double)

## **Dicta antiquorum pro sólový basbaryton 1966**

V textové rovině rozpoznal koláž v Piňosově vokálním cyklu **Dicta antiquorum** pro sólový basbaryton Miloš Štědroň, který je podle něj „*založen na koláži citátů ze školské latiny a seřazením i hudebním zpracováním těchto textů dosahuje posunu a plurality významů i jejich aktualizace (oscilace mezi humorem, černým humorem, parodií i vážností)*.“<sup>154</sup>

## **Vyvolavači, pódiová skladba pro dva dívčí hlasy, komorní smíšený sbor a šest hráčů na flétnu, housle, klarinet, kontrabas, trubku a tubu na text Josefa Berga 1970**

Technickou stránku této hudebně-divadelní kompozice popsal Miloš Štědroň: „*Takřka 20 let starou triviální píseň svěřil Alois Piňos ve své pódiové produkci Vyvolavači na předlohu Josefa Berga sólové trubce, kterou v ostatních nástrojích orchestru doprovodil třiští tři dalších triviálních nápěvů. Tento celek - pochod – ovšem přitom obráží soudový stav skladatelovy kompoziční metody a jeden z jejich typických principů (montáž-koláž)*.“<sup>155</sup> A o něco později doplnil: „*Drtivá koláž dryáčnického vyřvávání je něčím víc než neosurrealistickou hříčkou. Jakoby v ní Berg hledal kořeny lidské indiskrece. Ožívá v ní kramářská píseň a staleté techniky manipulování lidí lidmi*.“<sup>156</sup>

Skladba pracuje s lidovými nápěvy, které po jejich částečném zaznění autor obměňuje, přičemž nejvýrazněji se prosazuje trubka. Piňos rozkládá melodie a punktualisticky je exponuje po jednotlivých tónech nebo tónových skupinách. Jako protiklad k jednoduchým lidovým prvkům Piňos využívá ztišené témbrové plochy, které tvoří kontrast nejen barevný, ale také dynamický a výrazový. Lidové pochody mají hudebně zobrazovat trh, kde se prodává a vyvolává.

Především v závěru skladby je kolážové spojení markantní: „*Codu skladby tvoří tato koláž: Smíšený sbor zpívá hudebně nezměněný radostný úvodní sbor ze Smetanovy Prodané nevěsty, ovšem na patafyzický, katastrofický text Josefa Berga. V orchestru k tomu znějí opakované rytmy signálu S.O.S. a v EA složce z pásu zvony z chrámu sv.Víta v Praze a kvílivé zvuky klaksonů a sirén. Nenáležející radostný zpěv tuto apokalyptickou scénu vyostřuje*.“<sup>157</sup>

<sup>154</sup> Štědroň, Miloš, Literární texty u moravských skladatelů šedesátých let 20. století, teze-fakta-paralely in: Opus musicum 27, 1/1995, s. 13-17

<sup>155</sup> Štědroň, Piňos 1971, s.52

<sup>156</sup> Štědroň, Miloš: Josef Berg a jeho Vyvolavači in: Opus musicum 18, 2/1987, s. VII-X

<sup>157</sup> Piňos, Alois: Transferované hudební objekty z hlediska univerzálních principů in: Parsch, Piňos, Šťastný 2003, s. 118

## České letokruhy pro velký orchestr 1975

Nejzřetelnější odkaz k Zimmermannově ideji času nalezneme ve skladbě České letokruhy pro velký orchestr z roku 1975, kterou Piňos koncipoval jako pokus o sjednocení všech tří časových rovin: „*V mé symfonické skladbě České letokruhy jde o pokus o organickou syntézu české hudební minulosti, přítomnosti a perspektivy (a nejen hudební!). Záměrně vybrané duchovní hudební texty, určené k přetváření, pocházejí z hudby mnoha staletí. V jednotě a zhuštění má zaznít minulost a současnost. [...] je akcentován duchovní rozměr české existence a jeho kontinuita.*“<sup>158</sup> Jaký autor použil hudební materiál, popisuje sám dále: „*Latence transformovaných objektů je zde použita ve velké míře. Jsou zde názvuky a narážky na díla českých skladatelů různých historických epoch (Michna, Dvořák, Janáček), důležitá je úloha starých českých chorálů. Latence a symbolika vstupují i do soudobých struktur. Např. Na začátku skladby jsou citovány simultánně chorály Hospodine, pomiluj ny a Svatý Václave, oba ve variaci. Trubka, pozoun, které je hrají, jsou přitom obklopeny vrstvami soudobých struktur. Do toho vpadají fragmenty z Janáčkovy Glagolské mše. Interpolovány jsou pouze tři charakteristické Janáčkovy akordy z mešní části Věřuji, zde samozřejmě bez textu...*“<sup>159</sup>

Jarmila Doubravová také označila České letokruhy za „*v podstatě kolážové a zvukově monumentální.*“<sup>160</sup> Piňos v této skladbě zůstává věrný svým tvarovým principům, z nichž uplatnil princip kontrapozice (simultánně zaznívající hudba různých epoch), latence (narážky, názvuky, fragmenty) a především scelování: „*...objekty jsou vzájemně konfrontovány a procházejí scelováním. Jedním z momentů, který zde scelování podporuje, je okolnost, že všechny transferované objekty navzdory vší rozdílnosti mají společný incipit, vzestupnou velkou sekundu, které v některých případech předchází opakovaný první tón.*“<sup>161</sup> Piňos užil dva české nejstarší chorály, Michnovu píseň Chtíc aby spal, Dvořákův žalm Hospodin je můj pastýř a Janáčkovu Věřuji z Glagolské mše.<sup>162</sup> O kolážový postup chápaný jako náhodné řazení stylově kontrastních prvků se tak jedná pouze do určité míry, skladatelovým záměrem

<sup>158</sup> Piňos, Alois: Transferované hudební objekty z hlediska univerzálních principů in: Parsch, Piňos, Šťastný 2003, s. 118 a 124

<sup>159</sup> Piňos, Alois: Transferované hudební objekty z hlediska univerzálních principů in: Parsch, Piňos, Šťastný 2003, s. 124

<sup>160</sup> Doubravová, Jarmila, Novinky z Brna, Koncert Státní filharmonie Brno 18.3.1976 in: Hudební rozhledy XXIX 5/1976, s.211

<sup>161</sup> Piňos, Alois: Transferované hudební objekty z hlediska univerzálních principů in: Parsch, Piňos, Šťastný 2003, s. 130

<sup>162</sup> Piňos, Alois: Transferované hudební objekty z hlediska univerzálních principů in: Parsch, Piňos, Šťastný 2003, s. 130

totiž bylo dosažení jednoty všech exponovaných složek. Je zde patrná tendence chápání koláže jako prostředku k výrazné sémantické výpovědi díla.

### **Concertino pro žestě a velký orchestr 1995**

Jindra Bártová popsala tuto skladbu v intencích „polystylové“ rétoriky: „*Piños využívá svou metodu výběru intervalů a transformace zvukových objektů, spočívající zejména na výměně rolí mezi jednotlivými nástrojovými bloky, celek je montáží bloků čistých barev s využitím lapidárních střihů a simultánního hudebního dění.*“<sup>163</sup>

---

<sup>163</sup> Bártová, Jindra, Dvě české premiéry v jednom večeru (koncerty 14. a 15. 11. 1996) in: Hudební rozhledy LX 1/1997, s. 16

### 3.5.1. Obžalovaný, dvě hudební scény pro baryton (Josef K.), komorní soubor a magnetofonový pás na text Franze Kafky z románu Proces (1993)

obsazení: Bar solo, cl in B, pfte, vno, vcl, perc, magnetofonový pás

durata: 9:40

ALOIS PIÑOS

OBŽALOVANÝ

DER ANGEKLAGTE

Dvě hudební scény pro baryton a pět instrumentalistů  
na slova Franze Kafky

Zwei Musikszenen für Bariton und fünf Instrumentalisten  
auf die Texte von Franz Kafka

Durata 10' - 11'

Komp. 1993

Dvě hudební scény s názvem Obžalovaný pro baryton (Josef K.), komorní soubor a magnetofonový pás na text Franze Kafky z románu Proces<sup>164</sup> je chronologicky poslední kompozicí Aloise Piñose označenou jako koláž nebo skladbu s kolážovými prvky. Má velmi blízko k Piñosově kompozici z roku 1988 Zatčení zpracovávající stejný námět (motivy z Kafkova románu Proces). Ve skladbě Obžalovaný je text sestaven z první a poslední kapitoly tohoto románu, přičemž jde o nezměněné přímé řeči Josefa K., vynechány jsou řeči vetřelců, exekutorů a katů.

To potvrzuje silnou Piñosovu inspiraci Franzem Kafkou a jeho dílem v celé jeho tvorbě (podle Kafky je komponována i týmová skladba Ecce homo, Kafkovým Zámkem byla inspirována skupina Pomocníci zeměměřiče atd.). Obě skladby (Zatčení a Obžalovaný) mají také stejný závěr. Nad'a Hřečková podotýká: „Skladby Zatčení i Obžalovaný Piños

<sup>164</sup> Nahrávka - Český rozhlas Brno BO.PGR.1996.377/08, CD 01898/8 (Ars Icongnita, dirigent Pavel Farkas, Tomáš Krejčí – zpěv), kopie rukopisu partitury HIS pin 17, partitura a materiál původně ve fondu půjčovny ČHF – dnes ztraceno

zkomponoval na stejném principu. [...] **Pointa** (koláž Dvořákovy Humoresky na Kafkův text s Beethovenem a Janáčkem) je obdobná v obou skladbách.“<sup>165</sup>

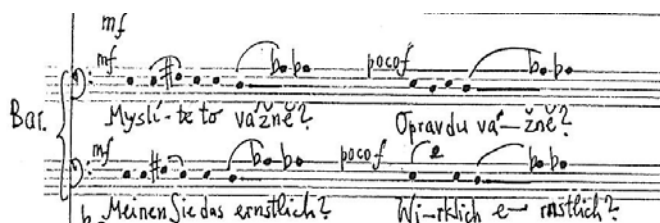
### Typ hudebního materiálu

Ve skladbě se objevují dvě základní vrstvy materiálu. Akustická hudba hraná na bicí, dechové a smyčcové nástroje s barytonovým sólem a vrstva elektroakustické hudby, která má funkci mezihry či přechodové pasáže mezi oběma scénami. Akustická vrstva je tvořena témbrovými plochami bicích nástrojů v kombinaci s melodickou sazbou dalších nástrojů, sólové postavení má klarinet. Vokální linka využívá vedle melodie i čistě deklamační způsob projevu. Je možné říci, že tónové výšky ve zpěvní lince částečně volně vycházejí z melodie Humoresky, čímž je anticipován absurdní závěr.

Úryvek z první scény „*Myslíte to vážně?*“ je charakteristický sekundovými kroky a následným tritónovým skokem nahoru d-as. Melodický vzestup odkazuje k začátku závěti Dvořákovy melodie, kde je ovšem pořadí obrácené – nejprve melodický skok směrem nahoru a poté sekundové kroky.

Piňos, úryvek z 1.scény

Dvořák, Humoreska, takt 9-12



Podobný případ přináší i úryvek z 2. scény „*Proč poslali právě Vás?*“:

Piňos, úryvek z 2.scény



<sup>165</sup> Hrčková, Naďa, Takhle tedy ne! Alois Piňos in: Hrčková a kolektiv 2007, s. 527

EA vrstvu tvoří výhradně elektronicky generované zvuky. „Citátová koláž“ nastupuje v závěrečné kodě: *„Poslední oddíl skladby je její pointou, překvapující Codou. Jde o koláž: ve zpěvu a klavíru najdeme citát velebný 7. humoresky Antonína Dvořáka (z jeho op.101), zatímco ostatní nástroje tvrdošijně opakují krátký rytmický motiv, který připomíná konec druhého jednání Janáčkovy opery „Její pastorkyňa“ /“jako by sem smrt načuhovala“ a Beethovenův osudový motiv z jeho 5. symfonie.“*<sup>166</sup>

### Formální půdorys

#### **A 1. scéna (ab) - B interludium (EA hudba) - A' 2. scéna (Marche funebre) - Coda (koláž citátů)**

##### **A - 1. scéna Vetřelci, forma a b, čas 3:47**

a - bicí nástroje, sólo klarinet - souvislá melodická linka s rozšiřujícím se ambitem jako předěl mezi zpěvními výstupy, od textu *Který úřad vede to řízení?* nastupuje také klavír – krátké melodické úryvky

*„Kdo jste? A co chcete? Nechte mne...Kdo vlastně jste? Jděte pryč...Varuji Vás. Co Vás to napadá? K tomu nemáte žádný důvod. Jděte hned pryč. Pryč...Myslíte to vážně? Opravdu vážně? To je přece nesmysl. Vážně nesmysl...Který úřad vede to řízení? Neshledávám ani nejmenší vinu, pro kterou by mě mohl někdo obžalovat. Proč mi nechcete věřit? Proč mi nechcete věřit? Ten zákon neznám. To by ale bylo něco nového. Zde jsou mé osobní doklady. Neshledávám ani nejmenší vinu...“*

b – Poco allegretto - souvislejší plocha s ostinátním rytmem bicích a sólovým klarinetem

*„Dotěrní bezohlední lidé. Kým jsem byl očarován a pročpak. To jste docela na omylu, není na tom ani kousek pravdy. Ne, ne. Zatčen? Cože? Ted? Jak? A dokonce takhle! Bez viny zatčen.“*

##### **B – interludium, mezihra („zkratka osudového procesu“), čas 1:45**

EA složka sólo – magnetofonový pás, dynamicky graduující průběh, v závěru nápodoba střelby

---

<sup>166</sup> Piňos, Alois, Předmluva k rukopisné partituře



## A' 2. scéna Exekuce, návrat sazby a výrazu 1. dílu

vno, vcl, cl, pfte, trgl - Marce funebre – quasi tradiční smuteční pochod, vrcholí napětí, hudba slábne, postupné oprostění sazby (sólový hlas je stále více osamocenější), v klavíru melodicky zašifrovaná anticipace Dvořákovy Humoresky

*„Vás tedy určili pro mne. Proč poslali právě Vás?...Na kterém divadle hrajete?...Mám připustit, aby se o mě říkalo, že jsem chtěl proces skoncovat, když začínal a teď když končí, že jej chci začínat znovu?...Kdo je to? Přítel, dobrý člověk? Někdo, kdo chce pomoci? Je sám jediný? Soud ho všichni. Jsou námitky na něž se zapomnělo? Kde je soudce, kterého jsem nikdy neviděl?Kde je vysoký soud, k němuž jsem se nikdy nedostal? Je ještě nějaká pomoc?Jako pes.“*

## Coda

zpěv – citát Dvořákovy Humoresky Ges dur, nástroje - citáty motivu z Beethovenovy 5. symfonie a motivu „Jako by sem smrt načuhovala“ z konce 2. dějství Janáčkovy Její Pastorkyně

*„Ale člověk je tak málo , ale člověk je tak málo, člověk je tak málo připraven, připraven. Ale člověk je tak málo, je tak málo připraven. La la la la Tra la la la, člověk je málo připraven. Ale člověk je málo Tra la la la la Tra la la la la připraven. Ale člověk je tak málo tra la la la la je tak málo, málo připraven.“*

## Technika spojení odlišných vrstev

Horizontální propojení jednotlivých dílů skladby (mezi akustickou a elektroakustickou složkou) probíhá náhle – stříhem, bez přechodových částí. Interludium je plochou EA hudby:

- 10 -

The score is written for a chamber ensemble and two vocalists. The instruments are Clarinet B (Cl. B), Piano (Pfte), Trombone (tbl.), Trumpet (tto), Baritone (Bar.), Violin (Vno), and Viola (Vel.). The vocalists are labeled 'Bar.' and 'Vno'. The score is divided into two systems. The first system (measures 1-18) features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The second system (measures 19-30) features a more melodic and harmonic texture. A sharp transition (stříh) is indicated by a double bar line and the word 'attacc' on the right. The lyrics are in Czech and German, with some parts in parentheses indicating vocal style or expression.

Cl. B  
Pfte  
tbl.  
tto  
Bar.  
Vno  
Vel.

ZATČEN? COŽE? TED? JAK? A DOKONCE TAKLE?  
VERHAFTET? WAS? JETZT? WIESO? UND GAR AUF DIESE WEISE?

(sarkastický, hačivý, široký, bláznivý smích)  
(sarkastisches, zorniges, wildes, närriges Gelächter)

BEZ VINY ZATČEN?  
SCHULDLOS VERHAFTET?

attacc

© durata  
cca 1'

**D Interludium** 1'40"

Cl. B.

Pfte.

Percus.

Bar.

Vno.

Vcl.

Mqf.

*Elektroakustická hudba \*)*  
*Elektroakustická-Musik \*)*

at durata  
1'40"

**II. EXEKUCIE  
DIE EXEKUTION**

**E Grave (♩=63)**

Cl. B.

Pfte.

Trian-  
golo

Bar.

Vno.

Vcl.

\*) viz kazetu v příloze  
siehe die Kasette in der Beilage

Ukázka celé závěrečné kody:

169

-17-

U.B. *f* *poco mp*

Flte *mp* *Red.* *marc.* *poco mp*

2<sup>a</sup> picc. *Red.* *marc.* *poco mp*

4<sup>a</sup> t. tons *Red.* *marc.* *poco mp*

Bar. *mp* *Red.* *marc.* *poco mp*

Vcl. *f* *poco mp*

Cl. B. *f* *poco mp*

Flte *f* *Red.* *marc.* *mp*

2<sup>a</sup> picc. *Red.* *marc.* *mp*

4<sup>a</sup> t. tons *Red.* *marc.* *mp*

Bar. *f* *Red.* *marc.* *mp*

Vcl. *f* *Red.* *marc.* *mp*

Lyrics (Russian):  
 - von, pri- pra- ven, a- lev clo- rek. je tak ma- lo.  
 - rei- tet, mam ist we- nig vor- be- rei- tet.

Lyrics (German):  
 je tak malo pri- pra- ven. La la la la la,  
 so wenig vorbe- rei- tet. La la la la la,

-18-

-19-

## Shrnutí

Kolážové spojení motivů ze tří odlišných skladeb (Dvořák, Janáček, Beethoven) má jasně sémantickou funkci. Má zde dokreslit absurdní situaci po smrti hlavního hrdiny, který nevěděl, kdo ho odsoudil a proč byl popraven. Neadekvátně radostná Dvořákova melodie zhudebňuje obecně platnou větu o nepřipravenosti člověka na smrt, do které jako tragické momenty vstupují Janáčkovy a Beethovenovy motivy. Sémanticky je závěr ambivalentní. Sám Piňos po provedení díla v Drážďanech napsal: „*Snažili jsme se dopátrat, zda použití koláže v závěru scény naznačuje šanci, naději, východisko, nebo je projevem černého humoru, rezignace, sarkasmu...*“<sup>167</sup>

Piňos užil koláže citátů pro jejich obecnou známost a tím lepší pochopení vyznění skladby – hudební vyjádření protikladu viny a neviny a pochybování o člověku a jeho připravenosti na smrt: „*Celá skladba má oscilovat mezi groteskním, burleskním, fantaskním, přízračným a tragickým výrazem, mezi realitou, symbolem, zlým snem, vizí...*“<sup>168</sup>

Jak bylo zmíněno výše, Piňos užil stejnou techniku a vyústění také ve skladbě Vyvolavači z roku 1970 a Zatčení z roku 1988. Jako dokládá další Piňosův výrok, takový závěr skladby s užitím citátů a vyostřenou absurditou, je výrazově jednoznačně přesvědčivý: „*K tomu zní v komorním instrumentálním souboru rytmický citát z Janáčkovy Její pastorkyně „Jako by sem smrt načuhovala“ a osudový motiv z Beethovenovy 5. symfonie. Jak se prokázalo i při zahraničních provedeních, je tato pointa velmi účinná a na citlivého posluchače působí drtivě.*“<sup>169</sup>

typ kontrapozice: citáty historické hudby („citátová koláž“) a vlastní autentická hudba

typ spojení: horizontální a vertikální

autorský záměr: dokreslení absurdní situace, nepřipravenost člověka na smrt

hudební druh: hudebně-scénická kompozice, typ hudebního divadla

---

<sup>167</sup> Piňos, Alois, Umění a politika (Zpráva z Drážďanských dnů soudobé hudby) in: Opus musicum 22, 4/1990, s. VI–VII

<sup>168</sup> Piňos, Alois, Předmluva k rukopisné partitūře

<sup>169</sup> Piňos, Alois: Transferované hudební objekty z hlediska univerzálních principů in: Parsch, Piňos, Šťastný 2003, s. 118



### 3.6. Miloslav Ištvan (1928–1990)

*„Spolupráce s divadlem je pro mne laboratoří, v níž si ověřuji své nápady i větší koncepce“<sup>170</sup>*

Miloslav Ištvan se typem své tvorby řadí v kontextu tématu této práce ke stěžejním autorům. Jak ukáže další text, na vytváření Ištvanovy tvůrčí poetiky se významnou měrou podílejí pojmy montáž a koláž a společně s termínem polystylovost jsou frekventované i v reflexi jeho tvorby v dobovém hudebním tisku. Základními prameny pro poznání Ištvanovy tvorby je monografie skladatele od Jindry Bártové z roku 1997 a také Ištvanovy hudebně-teoretické práce.

Miloslav Ištvan, narozený v Olomouci, patří k nejvýznamnějším českým skladatelům inovativního směru ve 2. polovině 20. století. Začal komponovat jako samouk již v době středoškolských studií v Praze, Novém Městě na Moravě a Brně. Na Janáčkově akademii múzických umění začal studovat v roce 1948 v kompoziční třídě Jaroslava Kvapila, kde setrval během celého studia. V roce 1956 dosáhl aspirantury a od roku 1957 se na JAMU věnoval pedagogické činnosti jako odborný asistent, od roku 1966 jako docent. Vychoval celkem 19 žáků, kteří v zásadě dále rozvíjeli jeho kompoziční metodu.

Zpočátku byl ovlivněn moravskou lidovou písní a navazoval na Janáčka, Bartóka a Prokofjeva. Významnými skladbami, které zpracovávají tyto podněty, jsou Koncert-symfonie pro klavír a orchestr (1958) a Balada o Jihu pro orchestr (1960). V 60. letech Ištvana zaujala tzv. Nová hudba a začal používat také dodekafonii a modální řady.

Koncem 60. let Ištvan dotvořil svůj kompoziční systém založený – dle jeho vlastní terminologie – na montáži izolovaných prvků, tedy předem vytvořených melodicko-rytmických modelů. V roce 1966 dokončil teoretický spis Metoda montáže izolovaných prvků v hudbě. Do české hudební terminologie v oblasti instrumentální hudby termín montáž uvedl právě on.

Základní stavební jednotku tvoří zvukový objekt, např. sled tónů, rytmický útvar, artikulace, barva, text. Důležitým prvkem je dále zvláštní druh zvukového objektu – refrén, objekt, který se během skladby několikrát objevuje buď nezměněn nebo v modifikaci.

Sám Ištvan svou kompoziční techniku chápal jako *„dodatečné přiřazování prvků, které vznikly nezávisle na sobě, bez vzájemné návaznosti či příbuznosti, odděleně v čase.“*

---

<sup>170</sup> Z rukopisných poznámek autora cca z poloviny 60. let, které byly podkladem pro rozhlasovou besedu, uvedeno in: Bártová, Jindra, Vliv divadla na skladatelskou tvorbu, Scénická a artifiční hudba v díle Miloslava Ištvana in: Opus musicum 28, 1/1996, s. 9



Dále upřesňuje, že „*vybírané prvky jsou sice nesteréjného původu, na druhé straně však vždy mají společného jmenovatele, určovaného technologickými aspekty, stylovým citěním a osobní poetikou skladatele.*“<sup>171</sup>

### Ištvan a polystylovost

Ištvanovu montáž do kontextu termínu polystylovost zařadil Zdeněk Plachý ve studii z roku 1985.<sup>172</sup> Zde se hovoří o montáži jako o kompozičním a stylotvorném principu, kdy montáž funguje jako prostředek ke stylovém sjednocení ve skladbách, které „*na bázi jakéhosi polystylu*“ pracují s různými dílčími styly v rámci hudební struktury.

Tento soud později v podstatě převzali i další dva komentátoři Ištvanova díla. Alena Němcová v brožuře ČHF o skladateli shrnuje, že „*Ištvan se dopracoval vlastního způsobu střihové montáže, který zůstane určujícím technickým znakem jeho hudebního sdělení a základem pro polystylové řešení kompozice.*“<sup>173</sup> Stejným způsobem dává polystylovost do souvislosti s metodou montáže Petr Němec. Montáž považuje za účinné východisko „*pro stmelování různorodých kompozičních technik a stylových nebo žánrových rovin, tedy jakousi platformu pro realizaci polystylových kompozic.*“<sup>174</sup>

Jak je zřejmé z Ištvanovy studie Jednohlas v soudobé hudbě, a jak také dovozuje Bártová, Ištvan s pojmem polystylovost nesouhlasil, neboť mu rozuměl jako termínu pro stylově roztržštěnou kompozici, která nemá jednotící rámec. Přestože užíval v rámci skladby stylově různých prvků, preferuje jejich vyšší syntézu, ideu stylově jednotného díla: „*Jde o znovuvytvoření homogenního hudebního jazyka, schopného autentické dobové výpovědi. Integrace cizích prvků je v první řadě pokus o obrodu evropské hudební kultury za pomoci podnětů zvenku. Požadavek jednotného vyhraněného stylu zůstává přitom platný i nadále – aspoň jako ideál.*“<sup>175</sup>

V zásadě stejně negativně vyznívající soud o polystylovosti v Ištvanově tvorbě prezentovala Vlasta Reittererová: „*Ištvan si vytvořil osobitý styl, který se odvažuje neotřelých tónových kombinací a uplatňování rozličných kompozičních principů, aniž by se dalo hovořit o polystylovosti.*“<sup>176</sup>

---

<sup>171</sup> Ištvan, Miloslav, Jednohlas v soudobé hudbě 1989, uvedeno in: Bártová 1997, s. 200–201

<sup>172</sup> Zdeněk Plachý, Hudební montáž – jeden ze skladebných a stylových principů v soudobé hudbě, Opus musicum 17, 1/1985, s. 8–10

<sup>173</sup> AN [Němcová, Alena], Miloslav Ištvan, ČHF 1990

<sup>174</sup> Němec 2006, s. 9

<sup>175</sup> Ištvan 1989, s. 39

<sup>176</sup> Reittererová, Vlasta, Ars incognita s novinkami (koncert 12. 10. 2000) in: Hudební rozhledy LIII 12/2000, s. 10–11

Ištvan tak zůstává ve svém myšlení na půdě moderního „romantického“ chápání tvorby jako sdělování vyššího poselství, k čemuž mu slouží montáž i koláž, techniky Nové hudby i stylizované tonální pasáže. Vše s přesně danou sémantickou hierarchií a funkcí. Vzdálen je tak postmodernímu principu plurality a znázorňování mnohosti světa formou fragmentarizace a více či méně náhodného řazení libovolných stylů.

Pokud bychom uvažovali o konkrétních skladbách označených jako polystylové, lze dohledat hodnocení Leoše Faltuse o skladbách Canto III a Canto IV z roku 1983, kde se hovoří o „širokém polystylovém záběru.“<sup>177</sup>

### Ištvan a koláž

Vedle montáže Ištvan v některých svých skladbách využíval kolážové prvky, jak se o tom sám několikrát zmínil. Do atonálního hudebního průběhu zakomponovával vlastní tonální hudbu – renesanční a barokní stylizace nebo plochy jazzového a rockového charakteru. Leoš Faltus píše o této stránce Ištvanovy tvorby jako o „výrazné změně hudební řeči pro danou chvíli, celek hudební formy vyvolává dojem vícepatrové skladby, v níž uchu přístupnější refrény jsou jakoby přízemím, vlastní Ištvanova hudební řeč pak těmi vyššími patry.“<sup>178</sup>

Tonální stylizované momenty však v Ištvanově tvorbě hrají poněkud jinou roli, než jen roli „přízemí“. Jak bude patrné, kolážové prvky jsou vždy užity v souladu s myšlenkovým sdělením kompozice a mají zásadní funkci na vyznění skladby.

Následující přehled chronologicky dokumentuje skladby, které Ištvan nazval koláží, v jejichž kontextu se objevily vlastní Ištvanovy výroky o koláži nebo výroky o koláži týkajících se Ištvanových děl od hudebních teoretiků a publicistů, v některých případech i značně rozporných<sup>179</sup>:

Zaklínání času pro dva recitátory a orchestr (1967)

Já, Jákob, komorní oratorium (1968)

Avete morituri, elektroakustická skladba (1969–70)

Smuténka pro alt, klavír a magnetofonový pás (1969–70)

In memoriam Josef Berg, skladba pro orchestr (1971–72)

Variace na tóninu d moll pro dva klavíry (1972)

Shakespearovské variace pro dechové a bicí nástroje (1974–1975)

Cor mio, koláž pro smíšený sbor s použitím madrigalu Claudia Monteverdiho (1979)

---

<sup>177</sup> Faltus, Leoš, Novinky v Brně 28. 11. 1984 in: Hudební rozhledy XXXVIII 4/1985, s. 161

<sup>178</sup> Faltus, Leoš, Miloslav Ištvan pohledem teoretika a ušima posluchače in: Opus Musicum 40, 6/2008, s. 12–13

<sup>179</sup> Citace těchto výroků jsou uvedeny v I. dílu v rámci kapitoly 11.3. Soupis skladeb a jejich dobových reflexí, s. 143–159

Odbila hodina pro mužskou recitaci, čtyři violy, kontrabas a magnetofonový pás, koláž pro BROLN (1979)

3. klavírní sonáta (1983)

Láska, vzdor a smrt, skladba pro mezzosoprán a komorní soubor z podnětu hry bratří Mrštíků Maryša (1982–84)

Concertino pro Barock Jazz Quintet (1981–82)

Nepřítel lidu, scénická hudba ke hře Henrika Ibsena (1986)

Ištván se vůči koláži vymezuje pozitivně i negativně, s tím, že má jasnou představu, co toto slovo znamená. V jeho případě, jak už je naznačeno výše, se za slovem koláž skrývá „vzájemné působení soudobých vyjadřovacích prostředků a živého, teplého materiálu z tonálního světa.“<sup>180</sup> Podobně rozumí koláži i komentátoři jeho díla. Je evidentní, že Ištván o kolážových prvech hovoří nebo jsou identifikovány ve značně odlišných typech a druzích skladeb. Uvedený přehled zahrnuje kantátu, orchestrální, elektroakustické a sborové skladby, komorní tvorbu a scénickou hudbu. Ve dvou případech Ištván výslovně hovoří o tom, že skladba koláží není (3. klavírní sonáta a Concertino pro Baroque Jazz Quintet), dvakrát užil slovo koláž v podtitulu skladby (Cor mio, Odbila hodina), u pěti skladeb výslovně akcentuje užití koláže (Zaklínání času, Shakespearovské variace, Láska vzdor a smrt, Avete morituri, In memoriam Josef Berg).

Pro správné pochopení Ištvánovy tvorby a užití koláže v tomto kontextu představuje od 60. let velmi důležitý moment spolupráce s divadlem. V 60. letech vytvořil hudbu k devíti inscenacím<sup>181</sup>, celkově spolupracoval na hudbě k pětatřiceti divadelním představením.<sup>182</sup> Zásadní přitom je, že většina těchto Ištvánových scénických hudeb se stala základem pozdějších koncertních kompozic. Skladatel se snažil ověřovat materiál pro připravovanou koncertní skladbu předem ve scénické hudbě nebo využil materiál vznikající skladby pro jevištní partituru.

Prvním takovým případem je provázání skladby Dodekameron (1962–64) a scénické hudby k Büchnerově hře Vojcek v režii Aloise Hajdy (1962). Scénická hudba k Vojckovi má třicet částí, z nichž autor pro koncertní skladbu vybral dvanáct. Z těchto dvanácti částí dále vybíral jen některé úseky, další nahradil a zkomponoval nově. Poprvé se zde objevuje montáž jako nový technický způsob tvarování díla. Podobný postup pak Ištván využíval i v dalších skladbách, montáž se stala jeho skladebným principem.

<sup>180</sup> Autorský komentář k uvedení díla na Týdnu nové tvorby 1969 v Praze in: Bártová 1997, s. 80–81

<sup>181</sup> Bártová, Jindra, Vliv divadla na skladatelskou tvorbu, Scénická a artifiční hudba v díle Miloslava Ištvána in: Opus Musicum 28, 1/1996, s. 9

<sup>182</sup> Ištván, Radomír, Tvůrčí období a životní osudy skladatele Miloslava Ištvána – I.díl in: Opus Musicum 40, 6/2008, s. 6

### 3.6.1. Zaklínání času pro symfonický orchestr a dva recitátory (1967)

obsazení: 3sax, 4 cor, 3trb, 3tbn, euph, tb, elguit, pfte, tymp, 10perc, archi  
durata: cca 16 minut



V roce 1967 psal Ištvan scénickou hudbu k dramatu Antoina Artauda Pravdivá historie smrti Giacoma i Lukrécie a Betrice Cenciových. K tomu použil rozpracovanou skladbu Zaklínání času<sup>183</sup>, z které převzal celý úvod i závěr a začátek 3. věty. Celkovou podobu skladby však artaudovská inscenace značně ovlivnila. Poprvé byla skladba provedena na Týdnu nové tvorby v roce 1969.

Ištvan i další autoři komentářů k této kompozici ji označují jako koláž. Výjimku tvoří Petr Němec a Alena Němcová. Němcovi vyznění díla nekoresponduje s pojmem koláž: „*Jako koláž však tato skladba rozhodně nevyznívá. „Renesanční“ objekty se s okolním materiálem homogenně pojí a sémantický rozpor tu není patrný.*“<sup>184</sup> Němcová ukazuje dobovou vágnost pojmů koláž a montáž. Zaklínání času je podle ní dílo, „*v němž ústrojná montáž tří textů [...] i hudební montáž archaizujících prvků s plochami zřetelně soudobými je kompaktní uměleckou výpovědí.*“<sup>185</sup>

Ve čtyřvěté kompozici Zaklínání času užil Ištvan úryvky ze tří textů<sup>186</sup> – z cyklu Oldřicha Mikuláška Rozhovory bláznů ze sbírky To královské (výběr z básně Pátý rozhovor

<sup>183</sup> Nahrávka – Český rozhlas Brno BO.HRE.1969.15, ST00349 BO (natáčení 24. 1. 1969, recitátoři Vlasta Fialová a Jaroslav Dufek, Státní filharmonie Brno, dirigent František Jílek), partitura – Editio Supraphon, Praha 1971

<sup>184</sup> Němec 2006, s. 11

<sup>185</sup> Němcová, Alena, Kompoziční styl Miloslava Ištvanu in: Opus musicum 16, 2/1984, s. 46

<sup>186</sup> Textová složka je uvedena v II. Přílohy, s. 314-319

bláznů), českého barokního anonyma (jedná se o poslední čtyřverší z textu „Ó podvodná světa krásy“ obsaženého v Kancionálu českém autora Matěje Václava Šteyera) a z Bible.<sup>187</sup>

### Typ hudebního materiálu

Ištván užil techniky Nové hudby, především témbrové prvky pomocí bicích nástrojů. Skladba je založena na sémantické kontrapozici, jejímž nositelem jsou tonální struktury. V instrumentaci užil orchestr bez dřevěných nástrojů, naopak jsou v partituře předepsány altový, tenorový a barytonový saxofon, klavír, xylofon a elektrická kytara. Na rozdíl od scénické hudby Ištván použil skupinu violoncell a kontrabasů.

Důraz na témbur dokazuje obsazení skladby:

2 recitátoři (1. recitátor – vyšší mužský hlas, 2. recitátor – nižší ženský hlas).

Orchestr: saxofono Mi b, sax Si b tenore, sax. Mi b baritono, corni Fa 1.2.3.4., trombe Do 1.2.3., tromboni 1.2.3., eufonium, tuba; chitarra con elettr., pianoforte;

percussioni – vibrafono, 3 bichieri, tamburo piccolo soprano e tenore, 4 cow-bells, 3 bonghi, high-hat con risonanza e senza risonanza, tam-tam, campanelli, 3 tom-toms, 3 timpani, campane (v poznámce uvádí autor 6 druhů paliček, k nimž používá speciální znaky)

archi – violini I. (12), viole I. (8), violoncelli I. (6), contrabassi I. (4); violini II. (12), viole II (8), violoncelli II. (6), contrabassi II. (4).<sup>188</sup>

---

<sup>187</sup> Pelíšková, Lucie, Miloslav Ištván: Zaklínání času. Skladba o čtyřech větách pro symfonický orchestr a dva recitátory (1967) – analýza, seminární práce Konzervatoř Brno 2008, s. 10. dále jako Pelíšková 2008

<sup>188</sup> Pelíšková 2008, s. 3

## Formální půdorys

1.věta – zaměření na tónbr a rytmus, užity jsou především bicí a žesťové nástroje. Objevují se zvukové objekty, s nimiž se dále pracuje, a také první diatonický refrén (žesťová fanfára v a moll, strana partitury 9), úvod refrénu rytmicky anticipuje druhý refrén ze 4. věty.



Textová složka: Mikulášková báseň

2. věta – čistě instrumentální, založená na motoričnosti a postupné gradaci, chápána jako intermezzo.

3. věta – textová složka: Bible a barokní anonym, textová „koláž“, méně jsou užity žestě.

4. věta je rekapitulací a zhuštěním všech důležitých objektů. Čtyřikrát se objevuje tonální refrén (druhý diatonický mollový refrén založený na třítónové melodii v sekundových krocích) jako cizorodý stylový prvek vzhledem k ostatní hudbě (strana partitury 77–79 smyčce d moll, 95–98 klavír a el. kytara c moll, 101–102 saxofony, žestě c moll, 107–110 smyčce a el. kytara c moll + společné zaznění s prvním refrénem). První zaznění melodie ve viole je následující:



Přesně svou formální analýzu Zaklínání času shrnuje Lucie Pelíšková: „Analyzovanému dílu nejvíce odpovídá princip permutační formy. Ištvan sice vychází z poměrně velkého počtu hudebních objektů, avšak ty vzájemným prostřídáváním a obměnami staví stále do nových souvislostí. **Význam objektu závisí na konkrétní situaci, v níž se v daném okamžiku skladby nachází.** Permutační formu ostatně Ištvan označuje za nejvhodnější z hlediska stříhového spojení izolovaných prvků.“<sup>189</sup>

---

<sup>189</sup> Pelíšková 2008, s. 10, Pelíšková uvádí také podrobnou analýzu formy a analýzu všech užitých zvukových objektů.

## Technika spojení odlišných vrstev

První zaznění druhého diatonického refrénu ve smyčcích je v ostatních nástrojích připraveno anticipací rytmickou i diastematickou, a to ve zvonech, kytarě a klavíru. Vstup tonální plochy znamená zvukové překrytí témbrové plochy stávající:

71

20

$\text{♩} = 72$

Sax. I.  $pp$   $ff$   $pp$

1.  $pp$

Cor. 2.  $pp$

3.  $pp$

4.  $pp$

Euf.  $pp$

Tuba  $pp$

Trbe 1.  $pp$

2.  $pp$

I Vb.  $ff$

II T. tam  $dim.$   $pp$

III Camp  $pp$   $dim.$   $pp$

IV Camp  $pp$   $dim.$   $pp$

Chit.  $pp$   $dim.$   $pp$

Pfle.  $pp$   $dim.$   $pp$

(R I)  $più alto$  k smrti, (y k) (a) křičí sie schreien křičí und schreien (w)

(R II) křičí a padají (k) křičí sie schreien, (k)

$\text{♩} = 72$

(recitace může postupně zaniknout ve zvuku orchestru)  
(die Rezitation kann sich allmählich im Klang des Orchesters verlieren)

Viol. I.  $pp$   $crescendo$   $(mf)$

Vle I.  $pp$   $crescendo$   $(mf)$

Vcl. I.  $pp$   $crescendo$   $(mf)$

Viol. II.  $pp$   $crescendo$   $(mf)$

Vle II.  $pp$   $crescendo$   $(mf)$

Vcl. II.  $pp$   $crescendo$   $(mf)$



Ullrich, Albert

H 5097





Konec diatonického refrénu je překryt soudobou vrstvou žesťových nástrojů:

100 97

Sax. 1. *pp* *poco f* *pp*

Sax. 2. *pp* *f*

Sax. 3. *pp* *f*

Cor. 1. *pp* *f*

Cor. 2. *pp* *f*

Cor. 3. *pp* *f*

Euf. *pp* *f*

Tuba *pp*

Chit. *mf* *pp*

Pfte. *mf* *pp*

(R II) nou pomine, (—) *mf* cokoliv milého komu jest, zahyne, (γ & )  
*det es aufsmal dahin, Nichts auf Erden dauert an, es vergeht das All, ...*

Vle I. *mf*

Vle II. *mf* *p*

Cb. II. *mf* *p*

1. Sax. 2. 3. 1. 2. 3. 4. Cor. Euf. Tuba

Pfte

(\*)

Viol. I. Vle I. Viol. II. Vle II.

*p crescendo*

Překrývání vrstev je dominantním sónickým prvkem i při třetím zaznění refrénu. Refrén nejprve vstupuje do plochy bicích a dechových nástrojů:

\*) cluster crommatico, mano d.e.s.

H 5097

115 101

*Sax*

1. Sax. *espr.*  
2. *espr.*  
*p cresc.*  
*p cresc.*  
*f*

Cor. 1. 2. *a2*  
*p cresc.*  
*mf cresc.*  
*f*

3. 4. Euf. *(4.) pp cresc.*  
Tuba *pp cresc.*  
*mf cresc.*  
*f*

*c moll*  
1. 2. Trbe *pp poco a poco cresc.*  
3. *Sax*  
*mf*

I Vbf.  
Cw

II Campli *ffz* T. tam *ffz* Bng. *pp*

III Timp. *nuendo* T. tòm *ffz* *pp* *(ff)*

Pfte *éndo* *ffz*

Závěr tohoto refrénu překrývají smyčce pětitónovým klastrem:

102

1. Sax.  
2. Sax.  
1. 2. Cor.  
3. 4. Cor.  
Euf. Tuba  
1. 2. Trbne  
3. Trbne  
1. 2. Trbni  
3. Trbni  
II Bar.  
III { T. toms  
Timp.  
I { Vib.  
Cw.  
Campli  
Viol. I.  
Vie I.  
Vie II.  
Viol. II.

(R) *(con affetto)*  
(1) *ff* Kam létají labutě?  
*Wohin denn ziehen die Schwäne?*

5/4 (5/4)  $\text{♩} = 88$



V závěru skladby zaznějí oba diatonické refrény současně, celkově však znějí tři kontrastní vrstvy (diatonický ref. 1, diatonický ref. 2, perkusivní a témbrová plocha spodních smyčců a bicích):

Handwritten notes: *Sl. 10*, *135*, *♩ = 69*

107

Trbce 1. 2. 3.

Trbní 1. 2.

Trbní 3.

Tuba

Viol. I

Vle I

Vcl. I

Cb. I

Viol. II

Vle II

Vcl. II

Cb. II

5/4 4/4 2/4 4/4 c moll

H 5097

1. 2.  
Cor.  
3. 4.

Tuba

Trbce  
1.  
2. 3.

Trbni  
1. 2.  
3.

II T. tam

III T. toms

IV Camp

Chit

Pffe

Viol. I.

Vle I.

Vcl. I.

Cb. I.

Viol. II.

Vle II.

Vcl. II.

Cb. II.

H 5097

Ištván k propojení tonálních a atonálních vrstev většinou užívá druhý typ překrývání – rozptýl jednoho a vznik-objevení druhého (jeden citát mizí skrze fragmentarizaci, druhý se simultánně objevuje).

## Shrnutí

Skladba má silný filosofický podtext, v textech jsou kladeny základní lidské otázky bytí a nicoty, jsoucna a smrti. S textem je ve skladbě zacházeno stejně jako s hudebním prvkem, tedy je chápán jako zvukový objekt. Ištvan předepisuje recitátorům způsob přednesu pomocí hudební terminologie (*lento assai, vivo con affeto, poco a poco cresc.*).

Jak je uvedeno v monografii od Jindřišky Bártové skladba „*vede nakonec k usmířené rezignaci*“.<sup>190</sup> František Hrabal v předmluvě partitury<sup>191</sup> hovoří o tonální koláži jako o „*vzpomínce na minulé prodírající se apokalypsou*“. Tuto rezignaci a vzpomínku na minulé – významový vrchol skladby – reprezentují oba diatonické tonální refrény. Jeden nejdříve ve funkci anticipace, druhý jako sémantické vyústění skladby, vrchol představuje jejich společné zaznění.

V Zaklínání času Ištvan užil kombinaci horizontálně-vertikálního zaznívání, tzn. že tonální struktury i atonální barevné plochy zaznívají na všech místech současně i samostatně. Všechny tonální prvky (oba diatonické refrény) jsou jasně zvukově rozpoznatelné a jsou významotvornou složkou skladby. Ve skladbě jsou tedy v celkové montáži užity kolážní prvky, myšlena je konfrontace atonálních struktur s tonálním fiktivním historickým materiálem.

typ kontrapozice: vlastní stylizace historické hudby a vlastní autentická hudba

typ spojení: vertikální

autorský záměr: nadčasová filosofická rovina

hudební druh: skladba pro recitátory a orchestr

---

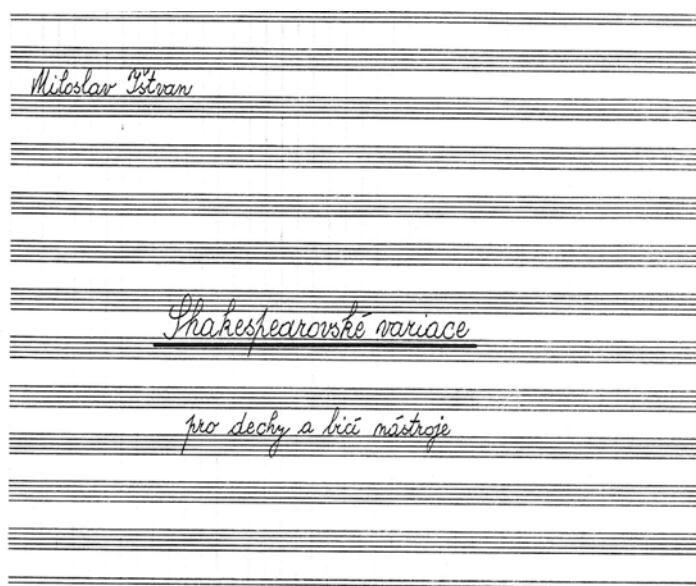
<sup>190</sup> Bártová 1997, s. 76

<sup>191</sup> Hrabal František, Předmluva k partituře Zaklínání času, Editio Supraphon 1971

### 3.6.2. Shakespearovské variace pro bicí a dechové nástroje (1974–75)

obsazení: 3fl/2picc, bcl, cfg, 3trb, 3tbn, 4cor, euph, tb, perc (5 skupin)

durata: cca 15 minut



V roce 1974 psal Ištvan scénickou hudbu k Shakespearově hře v režii Aloise Hajdy Antonius a Kleopatra. Na žádost dirigenta Rostislava Hališky o orchestrální skladbu pro Státní symfonický orchestr v Gottwaldově začal psát Ištvan skladbu s použitím hudby k této inscenaci. Ištvan změnil jen instrumentaci, která ovšem ovlivnila celkovou zvukovou podobu díla. Koncertní skladba je zvukově drsnější a staví více na nástrojích hrajících v hlubokých polohách. Během ledna 1974 až listopadu 1975 tak vznikla kompozice Shakespearovské variace pro žesťové nástroje, flétnu, basklarinet, kontrafagot a bicí.<sup>192</sup> Kromě autora označila jako koláž tuto skladbu i Alena Němcová: „***Za koláž vyšší generace** by bylo možno označit Shakespearovské variace, kde quasi renesanční fanfára a quasi dobový popěvek symbolizují svět shakespearovských hrdinů, současně však ve druhém plánu probíhá hudební osnova obrazu dnešního světa.*“<sup>193</sup>

Bohužel není dochována partitura scénické hudby, můžeme se tak pouze domnívat, jak Ištvan při kompozici postupoval.

<sup>192</sup> Nahrávka – CD Česká soudobá hudba – Tvorba pro dechové nástroje, Český rozhlas Praha 1997 (Filharmonie Bohuslava Martinů Zlín, dirigent Rostislav Hališka), partitura – Český hudební fond 1976 (sign. CHF 6699, rukopis autora, datováno leden 1974 – listopad 1975)

<sup>193</sup> Němcová, Alena, Kompoziční styl Miloslava Ištvan in: Opus musicum 16, 2/1984, s. 46

## Typ hudebního materiálu

Renesanční melodie, která se objevuje jak ve scénické hudbě (zde ji přednáší anglický roh a smyčce)<sup>194</sup>, tak v koncertní partituře (basklarinet, lesní roh, tuba), evokuje Shakespearovu dobu, nikoli dobu, v níž se divadelní hra odehrává. Charakter hudby pravděpodobně ovlivňovala také hra samotná: „*Je pravděpodobné, že Shakespearem vícekrát opakovaná režijní poznámka tuš, vztahující se ve většině případů k příchodům a odchodům Césara, ovlivnila charakter průrazné trubkové fanfáry, která je vstupním číslem scénické hudby.*“<sup>195</sup>

O kompozici Shakespearovských variací se Ištvan obšírně rozepsal v autorském komentáři. Sám hovoří o koláži renesančních a soudobých prvků i o tom, že právě renesance ho umělecky upoutala. Dokazují to následující pasáže: „[...] *Důležitější je skutečnost, že jde o koláž renesančních a soudobých prvků. Jsou to ovšem quasi renesanční prvky. Vymyslel jsem si je sám a při přísném stylovém rozboru by přece jen prokazovaly značné odchylky. [...]* *Renesance a její význačný mluvčí Shakespeare mne vždy přitahovali. Je to doba dravá, nesentimentální, přitom však inspirativní. [...]*“<sup>196</sup>

## Formální půdorys

Skladba je rozdělena na 10 oddílů různé délky, které jsou kontrastní tematicky i barevně. Kombinuje tradiční a proporční notaci – důležitým prvkem jsou pauzy označené vteřinovým údajem, které přispívají k napětí a překvapivému průběhu skladby. Přesně dělí jednotlivé nástrojové skupiny – bicí + píšťaly / bcl + cor + tb – nositel renesančních názvuků / trb + tbn / flétny. Archaické quasi renesanční prvky se ve skladbě vrací vždy ve stejné instrumentaci (trubky, basklarinet). I v této skladbě tedy Ištvan do celkové montáže soudobých kontrastních prvků vnáší kolážové prvky renesančních a soudobých úseků.

Forma:

1. A trb fanfára – 2. B renesanční melodie – 3. C bicí témbrová plocha – 4. D chromatická melodie flétna – 5. X 1. provedení – 6. E rytmická plocha bicích – 7. D' chromatická melodie basklarinet – 8. A' trb fanfára – 9. X' 2. provedení – 10. F jazzová plocha

---

<sup>194</sup> Bártová 1997, s. 132

<sup>195</sup> Bártová 1997, s. 132

<sup>196</sup> Bártová 1997, s. 136

1. trubková fanfára (quasi archaický prvek) – stupňovitá melodika, pravidelný rytmus (16+32), vstupy dvou trubek + trombon jsou odděleny několikavteřinovými pauzami, dále témbrová plocha – dlouhé tóny žestě + dřeva, znovu několikrát vstupuje trubková fanfára
2. strana 11: výrazný zlom (5 vteřin pauza) – 17 taktů quasi renesanční lyrická melodie basklarinetu + doprovod dvou lesních rohů a tuby v c moll
3. strana 12: ostrý střih – témbrová plocha – poprvé bicí nástroje + flétny a žestě
4. strana 16: 10 taktů sólová chromatická melodie flétny (zpracování renesanční melodie – poté dále rozvíjena – flétny + bicí a píšťaly, strana 21: 8 taktů pouze bicí, poté opět flétna
5. strana 23: 1. prováděcí část – zahuštění průběhu, více pásem najednou, dirigent začne taktovat vždy nové tempo u příslušné nástrojové skupiny, předešlá skupina dohrává ve svém tempu, kombinují se přes sebe archaické prvky v d moll (bcl/trb, cor, tb), témbrová plocha zvonů, chromatická melodie flétny a píšťaly
6. strana 27: rytmická plocha bicích
7. strana 29: chromatická melodie tentokrát basklarinet + doprovod dlouhé tóny žestě a flétny
8. strana 31: vrací se obměněná trubková fanfára c moll – více melodizované protihlasy – quasi renesanční
9. strana 35: 2. prováděcí část – flétny chromatická melodie (píšťaly) + trubková fanfára – atonální, práce s rytmem – vstupy basklarinetu a trubky s renesanční melodií, strana 47: nový prvek – ostinátní rytmus jako anticipace závěrečné části
10. strana 54: quasi renesanční melodie zpracována jazzově – quasi big-band (swingové frázování, pravidelný rytmus, sekce trubky x trombony), strana 68–71: průběh přerušen píšťalami a sólovou flétnou, poté se opět vrací jazzový charakter

## Technika spojení odlišných vrstev

Díl 1 a 2: trubková fanfára – (5 vteřin pauza) – quasi renesanční lyrická melodie basklarinetu + doprovod dvou lesních rohů a tuby v c moll (s. 11, písmeno B):

The image shows a handwritten musical score for a brass band. The score is written on ten staves. The top five staves are for the brass section (Tuba, Trombones, Trumpets, and Tuba), and the bottom five staves are for the woodwind section (Bassoon, Horns, and Tuba). The score is divided into two parts, labeled 'Díl 1' and 'Díl 2'. Part 1 is a tuba fanfare, and Part 2 is a 5-second pause. The tempo is marked '10.' and the key signature is C minor (three flats). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (pp, p, f). There are also handwritten annotations in parentheses, such as '(4. Trp)', '(2. Trp)', '(3. Trp)', and '(Pos)'. The score is written in a clear, legible hand.







Díl 2: quasi renesanční lyrická melodie basklarinetu + doprovod dvou lesních rohů a tuby v c moll – ostrý střih (písmeno C) – témbrová plocha – poprvé bicí nástroje + flétny a žestě:

The image shows a handwritten musical score for a symphony, specifically a section for the bassoon (Bcl.), tuba (Tuba), and percussion (PERC.). The score is written on multiple staves. The bassoon part is marked with a large 'C' and a tempo of 'Molto' (♩ = 112). The tuba part is marked with a tempo of 'Poco più mosso' (♩ = 112). The percussion part is divided into four staves (I, II, III, IV) and includes various rhythmic patterns and notes. The score also includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo), and a 'Crescendo' marking. The percussion part is marked with 'PERC.' and includes various rhythmic patterns and notes. The score is written in a style that suggests it is a working draft or a composer's sketch.

23.

Handwritten musical score for orchestra and choir, page 24.

**Top Section:**

- Tempo:  $\text{♩} = 100$
- Time Signature:  $\frac{3}{4}$
- Handwritten notes:  $\text{Pr}$ ,  $\text{Cor}$ ,  $\text{H}$
- Dynamic markings:  $\text{pp}$ ,  $\text{mf}$ ,  $\text{f}$
- Section labels: *orientace podle prvních desek*
- Handwritten notes: *diminuendo*

**Middle Section:**

- Section labels: *etwas ruhiger*
- Tempo:  $\text{♩} = 92$
- Time Signature:  $\frac{4}{4}$
- Handwritten notes: *Triller*
- Section labels: *orientace podle desek*
- Dynamic markings:  $\text{f}$ ,  $\text{mf}$ ,  $\text{pp}$

**Bottom Section:**

- Section labels: *PERC*
- Tempo:  $\text{♩} = 60$
- Time Signature:  $\frac{4}{4}$
- Handwritten notes:  $\text{A}$
- Dynamic markings:  $\text{f}$ ,  $\text{p}$ ,  $\text{pp}$



Díl 9 a 10: ostinátní rytmus jako anticipace závěrečné části, poté quasi renesanční melodie zpracována jazzově – quasi big-band (swingové frázování, pravidelný rytmus, sekce trubky x trombony), spojení pomocí pauzy:

The image displays a handwritten musical score for a jazz ensemble, consisting of two systems of staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Key features include:

- Staff 1 (Top):** Features a complex rhythmic pattern with a 4/8 time signature and a 6/8 time signature. It includes a large handwritten '3' and a circled '9'.
- Staff 2:** Contains a complex rhythmic pattern with a 4/8 time signature and a 6/8 time signature. It includes a large handwritten '3' and a circled '9'.
- Staff 3:** Contains a complex rhythmic pattern with a 4/8 time signature and a 6/8 time signature. It includes a large handwritten '3' and a circled '9'.
- Staff 4:** Contains a complex rhythmic pattern with a 4/8 time signature and a 6/8 time signature. It includes a large handwritten '3' and a circled '9'.
- Staff 5:** Contains a complex rhythmic pattern with a 4/8 time signature and a 6/8 time signature. It includes a large handwritten '3' and a circled '9'.
- Staff 6:** Contains a complex rhythmic pattern with a 4/8 time signature and a 6/8 time signature. It includes a large handwritten '3' and a circled '9'.
- Staff 7:** Contains a complex rhythmic pattern with a 4/8 time signature and a 6/8 time signature. It includes a large handwritten '3' and a circled '9'.
- Staff 8:** Contains a complex rhythmic pattern with a 4/8 time signature and a 6/8 time signature. It includes a large handwritten '3' and a circled '9'.
- Staff 9:** Contains a complex rhythmic pattern with a 4/8 time signature and a 6/8 time signature. It includes a large handwritten '3' and a circled '9'.
- Staff 10:** Contains a complex rhythmic pattern with a 4/8 time signature and a 6/8 time signature. It includes a large handwritten '3' and a circled '9'.

The score is characterized by its complex notation, including triplets, dynamic markings, and large handwritten annotations. The overall style is that of a jazz score, with a focus on rhythmic complexity and melodic development.



Handwritten musical score on page 55. The score consists of multiple staves, some of which are empty at the top. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include:

- Dynamic markings:**  $(f \rightarrow)$ ,  $mf$ , and  $(f \rightarrow)$  are visible across several staves.
- Handwritten annotations:** There are several circled notes and markings, including a circled  $(f \rightarrow)$  and a circled  $mf$ .
- Staff markings:** Some staves have markings like  $(d2)$  and  $(d2)$  written next to them.
- Other markings:** There are also markings like  $(f \rightarrow)$  and  $mf$  written below the staves.

Handwritten musical score for page 56. The score is written on multiple staves. The top section consists of several empty staves. Below them, a staff is marked with a circled 'K' and a circled '2'. The main body of the score includes a section marked with a circled 'A' and a circled '1'. This section contains musical notation for a melody, with a circled 'K' and a circled '2' above it. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as 'mf' and 'p'. There are also some handwritten annotations, including 'Tuba' and 'S'. The bottom section of the score features a large, stylized 'A' shape drawn across several staves. The score concludes with a circled 'K' and a circled '2'.

## Shrnutí

Situace v Shakespearovských variacích je podobná jako v Zaklínání času. Ištvan užil vertikální i horizontální konfrontace tonálních quasi renesančních a atonálních struktur. Nově zde můžeme sledovat i quasi jazzovou modifikaci původně renesanční stylizace. Všechny tonální prvky (oba diatonické refrény) jsou jasně zvukově rozpoznatelné a jsou významotvornou složkou skladby. Ve skladbě jsou tedy v celkové montáži užity kolážní prvky, konfrontace atonálních struktur s tonálním fiktivním historickým materiálem.

typ kontrapozice: vlastní stylizace historické a jazzové hudby a vlastní autentická hudba

typ spojení: horizontální i vertikální

autorský záměr: transformace scénické hudby do koncertní orchestrální skladby

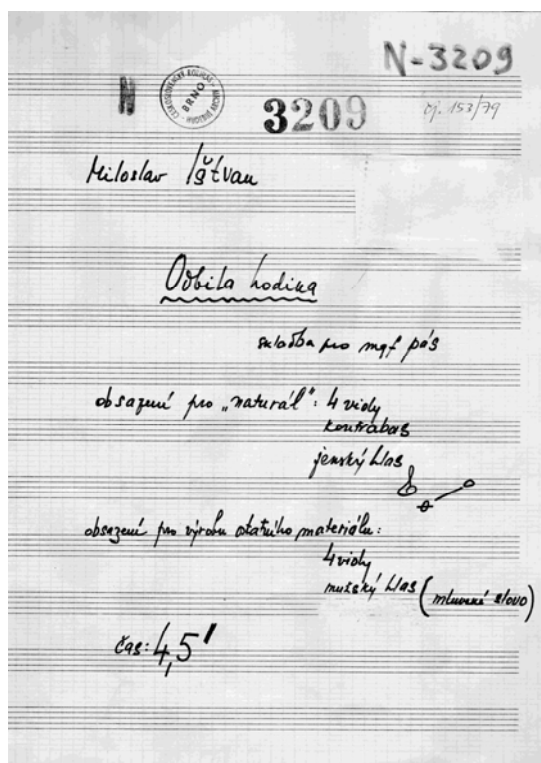
hudební druh: skladba pro orchestr



### 3.6.3. Odbila hodina pro ženský hlas, mužskou recitaci, čtyři violy, kontrabas a magnetofonový pás, koláž pro BROLN (1979)

obsazení: voc, rec, 4vla, cb, magnetofonový pás

durata: cca 4:30



Skladbu Odbila hodina<sup>197</sup> komponoval Istvan pro Brněnský rozhlasový soubor lidových nástrojů.<sup>198</sup> Jeho spolupráce s BROLNem byla intenzivní zejména v 50. letech<sup>199</sup>, poté následovala dvacetiletá pauza a poslední skladbou pro tento soubor byla právě Odbila hodina. Istvan ji v podtitulu nazval koláží. Bártová také hovoří v souvislosti s touto skladbou o koláži a podává základní charakteristiku. Odbila hodina „**reprezentuje opět jiný přístup k folklórnímu materiálu – koláž: lidový nápěv z okolí Brna je upraven pro ženský hlas, čtyři violy a kontrabas a je obklopen úseky, v nichž se objevují další nápěvy. Ty jsou však elektroakustickými prostředky transformovány do jiné, nefolklórní podoby.**“<sup>200</sup>

Zajímavým způsobem ohodnotil skladbu Petr Němec, který ji ve své studii<sup>201</sup> považuje ve srovnání se Zaklínáním času a Cor mio dokonce za jedinou Istvanovu kolážní

<sup>197</sup> Nahrávka – Český rozhlas Brno BO.HRE.1979.350/01, ST09056/1 (Milada Veselková – zpěv, jméno recitátora neznámé, Skupina folklórních sólistů, Jindřich Hovorka – dirigent), partitura – Český rozhlas Brno, archiv BROLN, sign. N 3209

<sup>198</sup> Bártová 1997, s. 37

<sup>199</sup> Jak uvádí Bártová 1997, pro BROLN Istvan napsal nebo upravil zhruba deset skladeb, mezi něž patří: Sirba, úprava rumunského lidového tance (1954), Moldavský tanec (1954), Víno zraje (1954), Čardáš (1955), Větrník větrný (1955), Čištění studánek (1955), Šarišské čardáše (1956), Před susedovym (50. léta)

<sup>200</sup> Bártová 1997, s. 37

<sup>201</sup> Němec 2006, s. 11

skladbu: „Poprvé se u Ištvana setkáváme s plánovitým exponováním dvou nebo více stylových rovin zřejmě v roce 1967 ve skladbě *Zaklínání času* [...]. Jako koláž však tato skladba rozhodně nevyznívá. „Renesanční“ objekty se s okolním materiálem homogenně pojí a sémantický rozpor tu není patrný. Podobnou situaci lze sledovat i u skladby *Cor mio* [...]. Zde je sice převzat autentický historický materiál, madrigal Claudia Monteverdiho, ale díky jeho vynalézavému propojení s okolní soudobě komponovanou fakturou je sémantický rozpor přehlušen. **Za jedinou čistě kolážní skladbu je možné považovat pouze kompozici pro magnetofonový pás s názvem *Odbila hodina* rovněž z roku 1979.**“<sup>202</sup> Údaje o prvním provedení nejsou dochovány, neuvádí je ani Jindra Bártová v Ištvanově monografii.

### Typ hudebního materiálu

Folklórním materiálem ve skladbě *Odbila hodina* byl stejnojmenný lidový nápěv ze sbírky *Moravská milostná píseň* uspořádané Janáčkem-Vášou, většinou pravděpodobně z okolí Brna. Ištvana nápěvy mimořádně zaujaly, neboť stejný materiál využil i v diptychu *Canti I, II*, který byl dokončen v roce 1980 a který je psán pro podobné obsazení.<sup>203</sup> V *Canto I* po sólovou violu Ištvan materiál využil jako „*seriální podklad ve smyslu makroserie nebo lépe seriální množiny*.“ *Canto II* pro magnetofonový pás (preparované violy a ženský hlas) je chápáno jako pokračování a další rozvíjení materiálu z *Canto I* „*formou montáže*“.<sup>204</sup>

Ve skladbě *Odbila hodina* je práce s folklórním materiálem jiná. Jedná se o stručnou, čtyři a půl minuty trvající skladbu. Dominujícím prvkem je zde folklórní vrstva – lidový nápěv v neupravované podobě interpretovaný ženským hlasem za doprovodu smyčců (v ukázce z partitury linka označená *Zpěv*):

---

<sup>202</sup> Němec 2006, s. 11

<sup>203</sup> Bártová 1997, s. 150

<sup>204</sup> Ištvan, Miloslav, O své kompoziční metodě in: *Hudební rozhledy* XXXVI 11/1983, s. 420–423

Handwritten musical score for a string quartet, featuring a violin part (labeled ①) and a cello part (labeled ③). The score includes a tempo marking "Allegretto" and a dynamic marking "f". The music is written on a grand staff with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 3/4. The score is divided into measures by vertical bar lines. The violin part (①) is written on a single staff, while the cello part (③) is written on a grand staff (two staves). The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The tempo marking "Allegretto" is written in a decorative font. The dynamic marking "f" is written in a bold, italicized font. The score is written in a cursive, handwritten style.

[illegible]

## Formální půdorys

Píseň zaznívá postupně ve čtyřech různě dlouhých citacích, mezi než jsou vkládány její vždy jinak elektronicky upravované témbrové transformace zaznívající z magnetofonového pásu.<sup>205</sup> Do průběhu magnetofonového pásu dvakrát vstupuje recitátor.

Formové schéma, délka jednotlivých úseků a časový průběh skladby  
(skladba trvá 4:31):

úsek	délka úseku	čas nástupu
A Úvod – elektronicky upravené smyčce	0:35	0:00
B Citát písně	0:45	0:35
A1 Elektronicky upravené smyčce	0:23	1:20
B1 Citát písně	0:22	1:43
X Elektronicky upravené smyčce a zpěv (v závěru vstup recitátora 0:10)	0:32	2:05
A2 Elektronicky upravené smyčce	0:34	2:37
B2 Citát písně	0:23	3:11
A3 Elektronicky upravené smyčce, recitátor	0:31	3:34
B3 Citát písně	0:26	4:05

Z tabulky vyplývá, že se skladba dělí do devíti částí, časově poměrně vyvážených. Formu A B A1 B1 X A2 B2 A3 B3 je nutné doplnit v tom smyslu, že díl X lze chápat jako provedení exponovaného materiálu v částech A a B. Struktura tak kombinuje principy rondové a variační věty.

---

<sup>205</sup> Bártová 1997, s. 37 uvádí, že se v elektronických modifikacích objevují i další nápěvy.

## Technika spojení odlišných vrstev

V přehledu literatury byla zmiňována práce C. C. Losady (2004), která jako jeden z typů procesu modulace (průběhu spojování) mezi citáty v koláži jmenuje překrývání (overlap), přičemž dochází k rozptylu předchozího (dispersion) a vzniku nového (emergence). V této Ištvanově skladbě jsme svědky právě tohoto procesu překrývání, nejedná se ovšem o spojení mezi citáty, ale o propojení citátu lidové písně s témbrovými plochami vytvořenými skladatelem pomocí elektronických modifikací.

Prolnutí konce citátu písně s elektronickými zvuky a nový nástup zpěvu:

The image displays a handwritten musical score on multiple staves, illustrating a complex modulation technique. The score is divided into two main sections by a vertical line. The left section features a vocal line with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *pp*, *sf*, and *espr.*. It also includes handwritten annotations like "režie echo (bassoon)" and "režie echo (bassoon)". The right section shows electronic textures, with wavy lines representing sound waves and various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *pp*, *sf*, and *espr.*. It also includes handwritten annotations like "režie echo (bassoon)" and "režie echo (bassoon)". The score is written in a mix of standard musical notation and handwritten notes, with some parts circled or numbered for emphasis.





Tektonický plán skladby je zaměřen na adekvátní zaznění lidové předlohy a zejména na prezentaci jejích transformací. Citování písně tvoří necelou polovinu skladby (1:56), transformace z mgf. pásu zabírají druhou, delší část (2:35), z toho na recitaci připadá 18 vteřin.

### Shrnutí

Jednotlivé úseky ve skladbě nastupují bez pauzy a vzájemně se v rozsahu 2–3 vteřin prolínají. V průběhu skladby tím pádem dochází ke konfrontačním střetům ve vertikální i horizontální poloze. Jedna plocha mizí a další se začíná postupně objevovat. Povaha skladby je určena objednávkou pro soubor BROLN. Sémanticky nosný je zde text, jehož tématem je, skrze dialog ženy (zpěv) a muže (recitace), láska. Ištvan tento text komentuje pomocí vlastní invence v kombinaci živé a EA hudby.

typ kontrapozice: citace lidové písně a vlastní autentická hudba

typ spojení: vertikální i horizontální

autorský záměr: nové zvukové možnosti – zpracování folklórního materiálu pomocí elektronických modifikací

hudební druh: komorní hudba

### 3.7. Pavel Blatný (1931)

Brněnský skladatel Pavel Blatný, mimo jiné také velice plodný autor filmové hudby, má v kontextu koláže v české hudbě specifické postavení. Nejvíce svých skladeb označil v názvu nebo podtitulu jako koláž, byť se jeho koláže v podstatě neliší od způsobů kompozice užitých v jiných dílech. Ani ve svých „kolážích“ se totiž Blatný neodchyluje od postupů typických pro tzv. třetí proud, tedy kombinace tzv. Nové hudby zahrnující dodekafonii, serialitu nebo aleatoriku s principem jazzové rytmičnosti, spontánnosti a improvizace.

Koláž se prolíná jeho dílem od 70. let. Ivan Poledňák míní, že to byla jedna z cest, jak dosáhl ve svém tvůrčím rozvoji v rámci třetího proudu návratu k tonalitě: *„Blatný ve skladbách tohoto typu uplatňoval v různých kombinacích (a s různým zdarem) dodekafonii, serialismus, punktualismus, aleatoriku, témbrovost, modálnost; postupem doby se stále zřetelněji přes koláže a modální postupy vracel k tonalitě.“*<sup>206</sup>

Principem jeho tvorby byl dialogický princip, tedy dialog dvou na první poslech zřetelně odlišených vrstev, nejčastěji vrstvy tzv. Nové hudby, jazzové a případně quasi archaické. Podobnosti tohoto prvku s koláží si všimla již Jindra Bártová při charakteristice Blatného tvorby 70. let: *„[...] v této době často uplatňovaný princip koláže a montáže je velmi blízký Blatného oblíbeného způsobu dialogu.“*<sup>207</sup>

Následující přehled demonstruje Blatného kompozice, které je možné na základě dobových výpovědí hudební kritiky a názorů autora zahrnout do kontextu „polystylových“ a „kolážových“ skladeb:

#### Skladby Pavla Blatného označené jako polystylové<sup>208</sup>

2:3 pro dechové kvinteto 1975

Meditace (Antivariace) ve formě koláže nad témbrem Antonína Dvořáka pro velký symfonický orchestr 1990

Kruh pro housle, klarinet a smyčcový orchestr 1997

#### Skladby Pavla Blatného označené jako koláž:

Kruh pro housle, klarinet a smyčcový orchestr 1997

Dialog pro violoncello a jazzové trio 1987

---

<sup>206</sup> Poledňák, Ivan, Pavel Blatný in: Český hudební slovník osob a institucí

[http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com\\_mdictionary&action=record\\_detail&id=1217](http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=1217)

<sup>207</sup> Bártová, Jindra, Tvůrčí zápas o sdělnost současné hudby in: Hudební rozhledy XXXIV 12/1981, s. 562

<sup>208</sup> Citace výroků jsou uvedeny v I. dílu v rámci kapitol 10.3.1. Skladby vymezované jako polystylové, 11.3.1. Skladby vymezované jako koláž a 11.3.2. Skladby s názvem koláž



Skladby Pavla Blatného s názvem koláž:

Autokoláž per piano solo 1972

Koláž pro jazzový orchestr 1981

Koláž – Hommage à J. S. Bach pro symfonický orchestr 1984

Jubilee Collage pro symfonický orchestr 1986

Meditace (Antivariace) ve formě koláže nad témbrem Antonína Dvořáka pro velký symfonický orchestr 1990

Malá koláž pro saxofonové kvarteto 1999

Skladby, které Pavel Blatný považuje za koláže:

In modo classico pro smyčcový kvartet a jazzový orchestr 1973

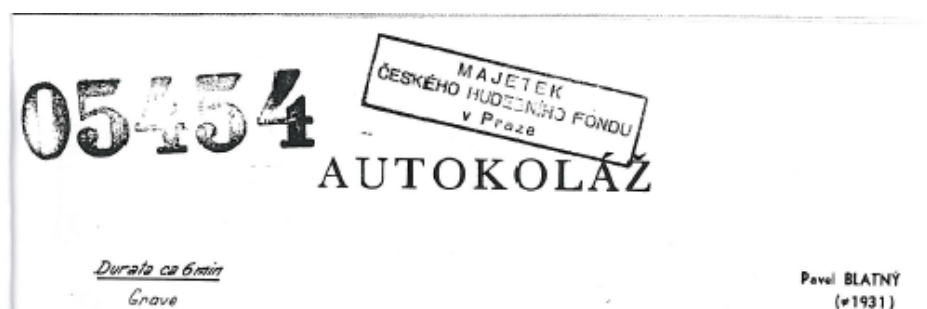
Apel pro symfonický orchestr 1975

Duel pro smyčce 2003

### 3.7.1. Autokoláž pro klavír (1972)

obsazení: pfe solo

durata: cca 8:30



Blatný označil tuto Autokoláž<sup>209</sup> jako autorskou koláž a spojil zde své dvě starší skladby z 60. let, vzájemně odlišného charakteru. Z roku 1965 to je symfonické dílo 10'30'' (název skladby označuje její duratu) a z roku 1968 skladba D-E-F-G-A-H-C pro jazzový orchestr (zde název odkazuje k použitému tónovému materiálu): „Blatný: „*Nemá nic společného s dopravním prostředkem – je to zkráceně „autorská koláž“*“. Vznikla na počátku sedmdesátých let a výchozím bodem byly dvě moje skladby z let šedesátých, vzájemně velmi kontrastní. Především „10'30“ pro symfonický orchestr“, komponovaná v roce 1965 na objednávku západoberlinských Festwochen – v duchu tehdejší nové hudby (serialismus, aleatorika, timbrovost i jazzové injekce) a „D-E-F-G-A-H-C“, komponovaná v roce 1968 pro jazzový orchestr na objednávku festivalu ve Stuttgartu – v duchu návratu k hudbě renesanční (staré církevní tóniny, prostota a jednoduchost výrazu i tektoniky díla). Tato kontrastní díla pak v dnes hrané klavírní skladbě úryvkovitě cituji, porovnávám v detailech nebo celcích, či jinak zcizují – zkrátka tak, jak má hudební koláž probíhat.“<sup>210</sup>

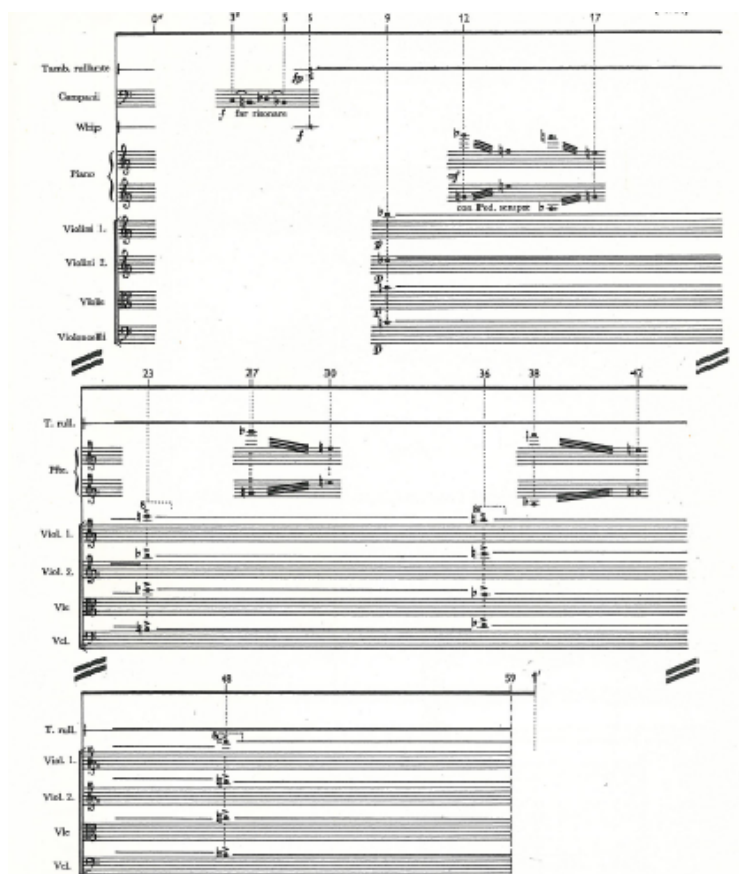
<sup>209</sup> Nahrávka – Český rozhlas Brno BO.HRE.179/01, ST02899 (Milan Bialas – klavír), partitura – tisk Český hudební fond, Praha 1984, sign. 05454

<sup>210</sup> Blatný, Pavel: Autorský komentář pro koncert: Sál Josefa Dobrovského v Konventu Milosrdných bratří, BRNO, Vídeňská 7, úterý 30. května 2006 v 19.30 hodin in: <http://www.ahuv.cz/stranky.php?klub-moravskych-skladatelu-brno,23>

## Typ hudebního materiálu

Orchestrální sazbu obou předloh autor přenesl do komorní klavírní podoby, čímž se mu podařilo odlišnou hudební materii přenést do zcela nového kontextu a vzájemně sobě přiblížit stejnou témbrovou kvalitou. Přesto se „renesanční“ modalita střetává s atonálními (dodekafonními), témbrovými a jazzovými plochami.

Úvod skladby 10'30'':



Autokoláž:



## Úvod skladby D-E-F-G-A-H-C:

6 Grave (quasi Slow-fox) (\*1931)

Flauto

Saxophone alto Mi $\flat$  (orch.)

1.

Saxophoni tenori Si $\flat$

2.

Saxophono baritono Mi $\flat$

Pianoforte

Batteria I.

*mp - mf*

*p*

*gva sempre*

*con Ped. sempre*

*p*

6

Fl.

Sax. alto Mi $\flat$  (orch.)

1.

Sax. ten. Si $\flat$

2.

Sax. barit. Mi $\flat$

Pfte

Batt. I.

*gva*

## Autokoláz:

Grave (\*1931)

*mp*

*con Ped.*

## Formální půdorys

Formální schéma	A	B	C	D	A	Coda
materiál skladby D-E-F-G-A-H-C	A	-	C	-	A	Coda
materiál skladby 10'30''	-	B	-	D	-	Coda
dynamika	mp	ff	pp	f	p	f

Forma skladby reprezentuje typ volného řazení kontrastních částí za sebou. Pravidelně se střídají části zpracovávající materiál z jiné předlohy. Vedle kontrastu materiálu (modalita x atonalita x quasi jazz) se pravidelně střídá i kontrast dynamický a tempový. Kromě jediného případu, kdy je v závěru znovu reprizován díl A, se žádná z exponovaných částí neopakuje – skladatel pracuje z různými částmi svých předloh.

A: Grave – dynamika mp, citace klavírního partu z orchestrální předlohy

B: Aleatorio-Tempo rubato ad lib. – dynamika ff, proporční notace, volná interpretace

C: Andante-quasi tempo rubato – dynamika pp, modální plocha in D, jednoduchá melodie pravé ruky doprovázená čtvrtkovým doprovodem basu

D: Con moto – dynamika f, bas je chromatizován na quasi jazzový „walking bass“, quasi jazzová plocha vystavěna na výrazném nepravidelném melodicko-rytmickém prvku

A: Grave – dynamika p – doslovné opakování úvodu skladby

Coda Tempo rubato ad libitum patetico – dynamika f

## Technika spojení odlišných vrstev

Dodekafonický materiál skladby 10'30'' a její dramatický výraz se střetávají se stylizací renesanční hudby (převzatou ze skladby D-E-F-G-A-H-C ) s její specifickou modalitou a výrazovou prostotou.

Nejčastějším spojením mezi protikladnými plochami je různě dlouhá pomlka: mezi koncem předchozí části a nástupem nové je přechodovým prvkem pouze ticho.

Spojení mezi díly A a B:

1 Aleatorio - Terzo rubato (ad lib.)  
(quasi sf)  
ff sf mp (mf) sf mf (mf) sf  
sacco spiccato  
Led.

Spojení mezi díly B a C:

3 Andante - quasi tempo rubato  
pp p  
simile  
simile sempre  
p espressivo  
con Led. sempre

## Spojení mezi díly D a A (č. 9) a A a Codou



Nejplynulejší přechod představuje spojení dílu C a D (č. 4). Diatonický bas dílu C typický melodickými intervaly 2, 4, 5 se plynule mění v chromatizovaný bas s převahou intervalů 7, 9, 11. Společným prvkem rozdílných basových linek je čtvrt'ový rytmus – rytmickou stejností dochází i přes změnu tempa k plynulému přechodu. V tomto propojení se Blatný nejvíce přibližuje principu rytmické plasticity, jednomu z principů jmenovaných C. C. Losadou<sup>211</sup> pro pozvolné spojení odlišných vrstev materiálu:



<sup>211</sup> viz kapitola 1. Metodologie hudební analýzy, s. 2 (2.díl)

## Shrnutí

Pavel Blatný chápe koláž jako střet principů jazzového projevu, renesanční hudby a soudobého zvukově vypjatého hudebního jazyka. Skladbu lze vnímat jako reflexi vlastní tvorby 60. let a prozkoumání dalších možností již jednou užitého materiálu. Sémanticky zde tedy Blatný akcentuje hru s materiálem, nikoli mimo hudební sdělení. Ke spojení odlišných vrstev dochází výhradně horizontálně, části jsou řazeny za sebou. Jako prostředek spojení volí střih (pomlku) nebo princip rytmické plasticity.

typ kontrapozice: quasi renesanční hudba, quasi jazzová hudba a vlastní autentická hudba

typ spojení: horizontální

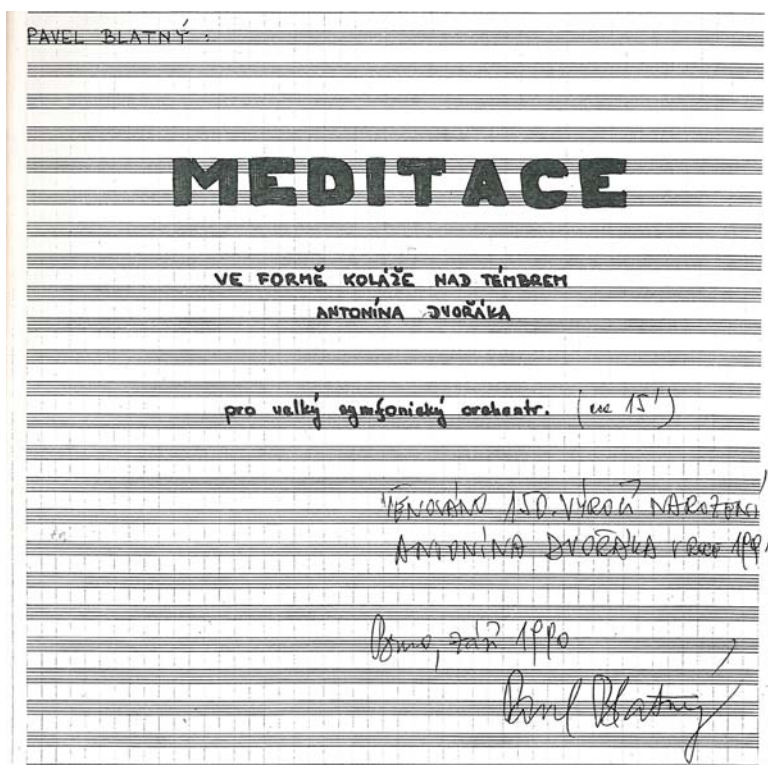
autorský záměr: autorská koláž

hudební druh: skladba pro sólový nástroj



### 3.7.2. Meditace (Antivariace) ve formě koláže nad témbrem Antonína Dvořáka pro velký symfonický orchestr (1990)

obsazení: picc, 2fl, 2ob, ci, 2cl, bcl, 2fg, 4cor, 3trb, 3tbn, tb, tymp, perc, arp, synt, archi  
durata: cca 15 minut



Při premiéře *Meditace (Antivariace)*<sup>212</sup>, která se konala 21. května 1992 na festivalu Janáčkův máj, ohodnotil pozitivně z hlediska ideálu jednoty toto dílo Miloš Navrátil: „Skladba přes jistou **kolážovitost** drží pohromadě vracejícími se centralizujícími prvky a upoutává svou bohatou zvukovou invencí.“<sup>213</sup>

#### Typ hudebního materiálu

Pro tuto skladbu, kterou Blatný věnoval 150. výročí narození Antonína Dvořáka v roce 1991, byl základem citát ze symfonické básně Holoubek, op. 110, k čemuž autor poznamenává: „*Antivariace* vycházejí z jistého úseku Dvořákova Holoubka. Ten se pak vynoří opět na konci skladby. Proč *Antivariace*? Jsou totiž opačné – od nejvzdálenějších po nejbližší.“<sup>214</sup>

<sup>212</sup> Nahrávka – soukromý archiv autora, kazeta (Janáčkova filharmonie Ostrava, dirigent Petr Altrichter), partitura – Český hudební fond 1992 (sign. CHF 10216, kopie rukopisu autora, datováno Brno září 1990)

<sup>213</sup> Navrátil, Miloš, Janáčkův máj 1992 (21. 5. 1992) in: Hudební rozhledy XLV 9/1992, s. 384

<sup>214</sup> Z dopisu Pavla Blatného o jeho kolážových skladbách *Antivariace*, *Apel*, *In modo classico*, 10'30'' a *Duel* zaslaného 29. 11. 2010

Ve skutečnosti využívá Blatný tři citáty, z nichž jeden je základem pro následné variace, druhý se objevuje v nejsložitější variaci uprostřed skladby a třetí (závěr Holoubka) je i závěrem celé skladby. První citát Blatný exponuje fragmentárně po třech úryvcích.

1. citát: citované fragmenty z Dvořákovy partitury<sup>215</sup>

- úryvek: takty 464–467 (od č. 17)

The image displays a page from a musical score for Antonín Dvořák's *Holoubek*, symfonická báseň, op. 110. The page is divided into three main sections of staves. The top section (measures 464-467) features parts for Flutes III, Oboes III, Bassoon III, Trumpets I, Trombones I, Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Double Basses. The middle section (measures 479-481) includes parts for Flutes I, Flutes II, Oboe III, Arpa, Violins II, Violas, Cellos, Double Basses, Oboe III, Cor Anglais, Clarinet in Bb, Clarinet in A, Bassoon III, Arpa, Violins I, Violins II, Violas, Cellos, Double Basses, and Flutes I. The tempo markings are *Poco meno mosso*, *Più lento*, *molto rit. Andante*, and *Poco a poco più animato, ma non troppo*. The score includes various dynamics such as *pp*, *p*, *f*, and *cresc.* markings.

<sup>215</sup> partitura Antonín Dvořák, *Holoubek*, symfonická báseň, op. 110, Editio Bärenreiter Praha 2003

- úryvek: takty 473–475

63

I. Fl.  
 II. Fl.  
 Ob. III.  
 Cor. ingl.  
 Cl. I, II, B.  
 Cl. basso A.  
 Fag. I, II.  
 III. Cor. F.  
 III, IV.  
 Trbe I, II, E.  
 I, II. Trbni.  
 III, e Tb.  
 Arpa.  
 I. Viol.  
 II. Viol.  
 Vio.  
 Vlc.  
 Cb.

04

I. Fl.  
 II. Fl.  
 Ob. III.  
 Cor. ingl.  
 Cl. I, II, B.  
 Cl. basso A.  
 Fag. I, II.  
 III. Cor. F.  
 III, IV.  
 Trbe I, II, E.  
 I, II. Trbni.  
 III, e Tb.  
 Arpa.  
 I. Viol.  
 II. Viol.  
 Vio.  
 Vlc.  
 Cb.

- úryvek od taktu 479–482

65

480

I. Fl.

II. Fl.

Ob. I, II.

Cor. ingl.

Cl. I, II, B.

Cl. basso A.

Fag. I, II.

III. Cor. F.

III. IV. Cor. F.

Trbe I, II, Es.

I, II. Trbní

III. e. Tb.

Arpa

I. Viol.

II. Viol.

Vle.

Vlo.

Cb.

66

485

I. Fl.

II. Fl.

Ob. I, II.

Cor. ingl.

Cl. I, II, B.

Cl. basso A.

Fag. I, II.

III. Cor. F.

III. IV. Cor. F.

Trbe I, II, Es.

I, II. Trbní

III. e. Tb.

Arpa

I. Viol.

II. Viol.

Vle.

Vlo.

Cb.

*passionato*

*f marcato*

2. citát: takty 537–540 Dvořákovy partitury. Tento je také uváděn fragmentárně, nejprve dvakrát zazní pouze první dva takty, teprve poté celá citovaná fráze.

78

549

I. *pp*

FL. *pp*

II. *pp*

Ob. II. *pp*

Cor. ingl. *pp*

CL II. B *pp*

Cl. basso A *pp*

Fag. III. *pp*

I. L. *con sord. pp*

Cor. F *con sord. pp*

III. IV. *con sord. pp*

Trbe. II. F *con sord. pp*

Timp. C, G

Arpa *pp trem.*

I. *marcato pp*

Viol. *pp*

II. *pp*

Vle. *pp*

Vle. *pp*

Cb. *pp*

Mezi úryvky vkládá Blatný vlastní hudební materiál, který je v úvodu tvarován jako vrstvené aleatorické modely odvozené z Dvořákovy hudby (vždy v dřevěných dechových nástrojích). Základní motiv (ZM) tohoto materiálu je leitmotivem celé skladby. Objevuje se v různých transpozicích celkem sedmkrát vždy ve stejné instrumentaci (syntetizér), což mu dodává na transparentnosti.

První zaznění motivu v syntetizéru:

Handwritten musical score for a piece titled "Grand". The score is written on two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The music features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. The right hand has a melody with some grace notes and a final cadence. The word "Grand" is written in the left margin.

## Formální půdorys

Skladba je rozdělena do pěti hlavních částí, v nichž je exponován a varírován materiál části Dvořákova Holoubka a autorovy aleatorické modely. Velká oblouková forma užívá variační princip zpracování tématu a je orámována Dvořákovými citacemi. V dílu B nejprve zazní dvakrát pět variací, z nichž druhých pět je jinou variantou prvních pěti. Díl X je dalším provedením všech prvků z předešlých variací. Repríza upomíná na oba citáty i autorův výchozí materiál. Úplný závěr tvoří citace posledních šesti taktů Holoubka.

A	B	X	A'
expozice	variaci I, II, III, IV, V variaci I', II', III', IV', V'	nejsložitější a nejdelší variaci, provedení	repríza
1. citát + aleatorní modely		prvky ze všech variací + 2. citát	1. citát, 2. citát, aleatorní modely, 3. citát
1x ZM	4x ZM jako občasný přechod mezi variacemi		2x ZM

## Technika spojení odlišných vrstev

Blatný užívá výhradně horizontální spojení vrstev bez jakéhokoliv překrývání. Staví na překvapivosti jejich exponování v krátkých fragmentech (zejména v dílu X), tudíž tonální citáty nebo jejich variace nejsou anticipovány předem. Disparátnost je zde zjevná zejména mezi těmito prvky:

1. mezi 1. citátem a aleatorickými modely
2. mezi variací III (Con moto, ben ritmico) a IV (quasi swing), respektive III' a IV'
3. mezi 2. citátem a témbrovou plochou smyčců a žestů v dílu X

## Shrnutí

Koláž je zde chápána jako horizontální (následné) spojení odlišných vrstev. Formou skladby jsou však variace a pojem koláž je zde použit jako pomocný termín pro vyjádření spojení zdánlivě nespojitelných vrstev (hudba z Holoubka x aleatorika x swingová stylizace x témbrové plochy).

Skladba je zjevně, podobně jako Hanušovy Variace a koláže z roku 1983, poctou zvolenému skladateli, jehož hudba je citována. Vložením do nového kontextu a odvozováním dalšího materiálu z něj objevuje nové kvality. Příznačný je podtitul „nad témbrem A. Dvořáka“. Blatný opravdu nalézá nové témbrové kvality, jakož i inspiraci pro svou vlastní invenci v ostatních parametrech.

typ kontrapozice: citát historické hudby, vlastní stylizace jazzové hudby a vlastní autentická hudba

typ spojení: vertikální i horizontální

autorský záměr: pocta A. Dvořákovi

hudební druh: skladba pro orchestr

### 3.8. Jan Klusák (1934)

Jan Klusák, pocházející z pražské česko-židovské rodiny, je v kompozici žákem Jaroslava Řídkého a Pavla Bořkovce, u kterých studoval na HAMU v Praze v letech 1953–57. Po absolutoriu začal působit jako skladatel, příležitostně také jako herec (divadlo Jára Cimrmana) a literát, ve svobodném povolání. Věnoval se koncertní hudbě i tvorbě pro film a divadlo. Zpočátku se jeho hudba pohybovala v rámci neoklasické řeči, což Ivan Poledňák interpretuje jako výraz odporu vůči dobové ideologii socialistického realismu: „Klusák byl od počátku pocíťován, jak ostatně demonstrují dobové kritické reakce, jako *enfant terrible české hudby*.“<sup>216</sup> Od 60. let se Klusák obrátil k tzv. Nové hudbě a inspiroval se především dodekafonií a seriální kompozicí.

V roce 1959 stál společně s dirigentem Liborem Peškem u zrodu souboru Komorní harmonie, pro který také zkomponoval řadu děl. Ansámbl se orientoval, podobně jako Musica viva pragensis nebo Studio autorů v Brně, na interpretaci skladeb české i západoevropské avantgardy. Po roce 1968 však musel soubor svou činnost ukončit. Také Klusák byl jako skladatel v době normalizace omezován a jeho tvorba se provozovala minimálně.

Až po tzv. sametové revoluci se Klusák výrazněji zapojil do hudebního života: „*Po roce 1989 opět vstupuje výrazněji do veřejného života, stává se mj. předsedou hudebního odboru obnoveného spolku Umělecká beseda, místopředsedou České hudební rady, byl zvolen do poradní umělecké komise festivalu Pražského jaro, byl repertoárovým poradcem Národního divadla.*“<sup>217</sup>

Za klíčové dílo Klusákovy tvorby se považují vícekrát popisované a analyzované Variace na téma Gustava Mahlera z let 1960–1962, v kterých syntetizoval své racionální postupy. Alfred Schnittke toto dílo dokonce zařadil mezi polystylové kompozice s uplatněním techniky adaptace, tedy volného zpracování cizího materiálu ve vlastním stylu.<sup>218</sup> Jaroslav Smolka jako polystylové označil nejen Variace na Mahlerovo téma, ale i variace na Händelovo téma *Le forgeron harmonieux*.<sup>219</sup>

Výraznou položkou jeho díla je také deset kompozic s názvem *Invence*. Koncept *invence* je Klusákovým originálním řešením novodobého hudebního tvarování: „*Invence je*

---

<sup>216</sup> Poledňák, Ivan, Jan Klusák in: Český hudební slovník osob a institucí

[http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com\\_mdictionary&action=record\\_detail&id=631](http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=631)

<sup>217</sup> <http://www.musica.cz/skladatele/klusak-jan.html>

<sup>218</sup> Schnittke, Alfred, Polystylistische Tendenzen in der modernen Musik, Musiktexte 1989, s. 28–30

<sup>219</sup> Smolka, Jaroslav, Polystylovost kontra stylová nečistota, Axiologická reflexe stylových průniků a kontaminací in: Hudební rozhledy XXXV 11/1982, s. 520, viz I. díl, Kapitola 10. Polystylovost v českých pramenech, s. 94



*jednovětá skladba pro libovolný počet nástrojů v novém slohu, jejíž formový půdorys není založen na žádném ze známých schemat, nýbrž je řešen vždy jedinečně, případ od případu, a to tak, že jediný problém je probrán co nejkompletněji, pokud možno ze všech stran.*“ Obecně je cílem Klusákovy tvorby vždy „dosáhnout za pomoci racionálních skladatelských technik a domýšlení zákonitostí hudební formy hlubokého emocionálního účinku.“<sup>220</sup>

Jedním ze znaků Klusákova díla je také citování již existující hudby. Jako „*jakousi koláž*“ označil 4. variaci v *Le forgeron harmonieux*, variacích na Händelovu árii pro velký orchestr (1966) Jaroslav Zich.<sup>221</sup> Za skladbu, která by mohla být označena jako koláž, považuje sám Klusák *Fantaisie Lyrique. Hommage à Grieg* pro orchestr z roku 1965: „*Materiál k Lyrické fantazii – počtě Griegovi pro orchestr poskytl několik Griegových Lyrických kusů, rozložených na zcela malé články melodií, souzvuky, jednotlivé tóny a složených pak znovu do jiné podoby. Tato technika není nepodobná metodě koláže ve výtvarnictví*“<sup>222</sup> Připomínám, že tento postup se kryje s postmoderním konceptem dekonstrukce významů, jak ho popisuje Vít Zouhar.<sup>223</sup>

Přestože se Klusák spojování nesourodého později ve své tvorbě nevěnoval, svými třemi skladbami (*Sonátou pro housle*, *Fantaisie Lyrique* a *Le forgeron harmonieux*) se řadí společně s Piňosem, Štědrňem a Ištvanem k autorům, kteří jako první komponovali v dobových intencích „metody koláže“ a „polystylovosti“.

---

<sup>220</sup> Poledňák, Ivan, Jan Klusák in: Český hudební slovník osob a institucí

[http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com\\_mdictionary&action=record\\_detail&id=631](http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=631)

<sup>221</sup> Zich, Jaroslav, Předmluva k vydání partitury, Panton Praha 1969, viz I. díl, kapitola Koláž v českých pramenech, s. 144

<sup>222</sup> Klusák, Jan, Předmluva k vydání partitury, citováno in: Poledňák, Ivan, Vášeň rozumu. Skladatel Jan Klusák: člověk, osobnost, tvůrce, Univerzita Palackého, Olomouc 2004, s. 283–4

<sup>223</sup> viz I. díl, kapitola 4.1. Postmoderna, s. 31

### 3.8.1. Sonáta pro housle a dechové nástroje (1964–65)

obsazení: fl, 2ob, 2cl, 2fg, 2cor, trb, tbn, vno solo

durata: cca 14 minut



Sonátu pro housle a dechové nástroje<sup>224</sup> Jana Klusáka označil jako výrazný příklad uplatnění vertikální koláže Miloš Štědroň<sup>225</sup>: „*Jan Klusák použil v Sonátě pro housle a dechové nástroje především výrazně vertikální koláže (sekvence Media vita in morte sumus a dodekafonickou fakturou dechových nástrojů). V historické vrstvě jsou dílčí struktury použity v sólových houslích jednak v nedeformované podobě, jednak jsou seriálními postupy deformovány jejich výšky. Celkově je skladba výrazným uplatněním metody koláže v polovině 60. let v české Nové hudbě.*“

Eduard Herzog uvádí genezi Sonáty: „[...] koncepcí sonáty se [Klusák] zabýval léta, než došlo k její realizaci, a výsledkem je ještě těsnější prolnutí cizorodých prvků v polyfonním střetnutí dodekafonie a modální diatoniky. **Původně zamýšlel skladatel napsat houslový koncert.** Soubor dechových nástrojů v dvanáctitónové faktuře a proti nim zvukově křehké housle se středověkou antifonou Media vita in morte sumus. Přísně seriální zpracování gregoriánské melodie nepřipouštělo koncertní brilanci a virtuozytu.“<sup>226</sup> Skladba byla premiérována 28. března 1965 v Domě umělců v Praze Ivanem Štrausem a Komorní filharmonií za řízení Libora Peška.

<sup>224</sup> Nahrávka – CD Jan Klusák: Obrazy z let šedesátých, track 7 (1963, Ivan Štraus – housle, Sebastian orchestr, Libor Pešek – dirigent), Supraphon 2005, partitura – tisk Státní hudební vydavatelství (rev. Ivan Štraus), Praha 1966

<sup>225</sup> Štědroň, Konfrontace 1969

<sup>226</sup> Herzog, Eduard, Předmluva k vydání partitury, Státní hudební vydavatelství (rev. Ivan Štraus), Praha 1966

Ivan Poledňák v Klusákově monografii nepopisuje skladbu jako koláž, ale hovoří o tom, že vzhledem k její vážnosti, přísnosti a asketičnosti se přibližuje k pozdním duchovním dílům Igora Stravinského. Vyjadřuje podle něj Klusákovu afinitu k duchovnímu světu katolictví.

### Typ hudebního materiálu

Skladba je rozvržena do tří vět, přičemž první a třetí věta je konfrontací soudobého jazyka se středověkou antifonou, druhá věta je svěřena dechovým nástrojům bez přítomnosti materiálu antifony. Reprezentantem soudobé vrstvy jsou dechové nástroje, jež jsou tvarovány pomocí dodekafonické řady, dělené do čtyř chromaticky sousedících tónů.<sup>227</sup> Part houslí je vystavěn výhradně z čistě diatonického modálního materiálu (dórský modus) antifony *Media vita in morte sumus* (Uprostřed života ve smrti jsme).

Autor popisuje svou skladbu z hlediska užití chorálové melodie: „*V první části je chorál „znečitelněný“ tím, že jeho melodika je přetvářena do souzvuků, a tím, že jsou preferovány široké intervalové polohy. Střední část, nesená dechy, je dramatictější a extatictější: v jejím závěru zaznívá chorál v trubkách a pozounu v inverzi. Třetí část představuje seriální modifikaci první části, přičemž shoda tónového materiálu není při poslechu patrná. Dodekafonicky traktované dechy zde ustupují a vítězí chorál, vznášející se v houslovém partu stále do větších výšek.*“<sup>228</sup>

### Formální půdorys

Sonáta naplňuje schéma sonátové formy jako celek.

1. věta – expozice
2. věta – provedení
3. věta – repríza

V průběhu skladby dochází k postupnému budování antifony, která se celá objeví až ve třetí větě po několika anticipacích.

---

<sup>227</sup> Herzog, Eduard, Předmluva k vydání partitury, Státní hudební vydavatelství (rev. Ivan Štraus), Praha 1966

<sup>228</sup> Poledňák 2004, s. 280

### 1. věta Adagio

V prvních sedmi taktech je v dechových nástrojích prezentován dodekafonický materiál horizontálně i vertikálně. Dlouhé tóny fagotů, trubky a trombonů anticipují rytmický charakter antifony. V pátém taktu nastupují housle s bohatě rytmitizovanou pasáží, s antifonou ji pojí pouze modalita. Melodická linka houslí má charakter volné variace, rytmičnost a kontrast vysoké a nízké polohy jsou jejími stavebními prvky. Tóny antifony se v houslích postupně nepravidelně objevují jako delší tóny.

### 2. věta Allegro misterioso

V druhé větě, která má charakter provedení, hrají pouze dechové nástroje. Skladatel pracuje se čtvrtkovým rytmem, opakovanými tóny a konfrontací různých rytmických pásem i dynamickými kontrasty. Objevují se i prvky punktualismu, tóny jako body v polyrytmické struktuře. Věta ústí do citace první části antifony v inverzi a v durovém tónorodu s tónem fis v půlových hodnotách v trombonu a trubce.

### 3. věta Quasi tempo I., ma piu largo

Od počátku zní v houslích v diastematicky přesné citaci antifona, rytmicky však stále v menších hodnotách (půlová s tečkou, čtvrt'ová, osminová). Citát neustále polohově stoupá od jednočárkované do tříčárkované oktávy. Konfrontace je vyostřena vstupy dechů, které v drobných hodnotách hrají 12tónový totál v rychlém sledu. V dalším průběhu se však dechy rytmicky přizpůsobují charakteru antifony, věta končí v pianissimu.

### Technika spojení odlišných vrstev

Kontrapozice v této skladbě probíhá výhradně simultánně, vrstvy zaznívají současně. Jejich vztah se v průběhu skladby proměňuje, vzájemně se vzdalují a opět přibližují. Obě vrstvy, pro dosažení většího napětí, mají předepsanu na mnoha místech odlišnou dynamiku. Největší účín mají fortissimové vstupy dechových nástrojů. Skladba končí v pianissimu. V 1. a 3. větě, kde Klusák pracuje s materiálem antifony, můžeme hovořit o její chromatizaci a rytmické plasticitě.

Dodekafonicky komponovaná vrstva dechových nástrojů vytváří chromatické struktury komentující materiál antifony. Vložení chromatických struktur nemá funkci spojení mezi citáty, ale vnáší prvek napětí a kontrastu přímo do průběhu modální antifony.

- citace antifony, jak se objevuje ve 3. větě:

Quasitempo I., ma piu largo



1. věta, takt 20, 1. hoboj – chromtizace a rytinizace prvních pěti tónů antifony



3. věta, jeden takt před č. 40, 2. klarinet – vložení chromatiky (12tónový totál) kontrastující s citátem antifony

3. věta, jeden takt před č. 41, 1. hoboj – vložení chromatiky (12tónový totál) kontrastující s citátem antifony

21

H 4174

[illegible]

235

[illegible]

## Shrnutí

Ve skladbě Klusák užil vertikální, tedy současné zaznění obou kontrastujících vrstev. Za koláž je zde považován příkrý střet dodekafonie s modalitou.

V kontextu Klusákovy tvorby to není jediné dílo, kde by skladatel konfrontoval tonální nebo modální hudbu se seriálními postupy. Takto postupoval i v *Obrazech* a ve *Variacích na téma Gustava Mahlera* (1962). Ve *Variacích* dokonce obdobně tvaroval formální rozvržení, tedy od rozložení předlohy přes její nové definování až k jejímu opětovnému úplnému zaznění.

Přestože Klusáka zajímal chorál více jako problém čistě hudební, použitím středověké antifony „Uprostřed života ve smrti jsme“ vkládá do díla významové konotace a pokládá filosofickou otázku vztahu života a smrti. Úplné zaznění antifony v poslední části skladby nás upomíná na všudypřítomnou smrt v našem životě. Výjimečnost díla také podtrhuje skutečnost, že se jedná o ojedinělou citaci chorálu v jeho díle, neboť s chorálem Klusák pracoval už pouze ve *Třech kusech pro varhany*.<sup>229</sup>

typ kontrapozice: citát historické hudby a vlastní autentická hudba

typ spojení: vertikální

autorský záměr: nadčasová filosofická rovina

hudební druh: komorní hudba

---

<sup>229</sup> Poledňák 2004, s. 279



### 3.9. Arnošt Parsch (1936)

Arnošt Parsch, rodák z Bučovic, je žákem Jaromíra Podešvy (soukromě 1955–56) a Miloslava Ištvana (soukromě 1956–1963, JAMU 1963–69). Kompoziční vzdělání pak doplnil postgraduálním studiem. Od roku 1969 působil ve funkci tajemníka krajské odbočky SČSKU v Brně. Později byl tajemníkem a vedoucím sekretariátu Mezinárodního hudebního festivalu v Brně (1977–1993). Od roku 1990 působí na JAMU jako profesor skladby a teorie skladby.

Jeho hudba vznikala plně v intencích tzv. Nové hudby: „*Ve svých dílech ze 60. a 70. let aplikoval soudobé skladebné principy (malá aleatorika, témbrová hudba, intervalové řady apod.). V rozhlasových studiích v Plzni a Brně vytvořil několik elektroakustických skladeb.*“<sup>230</sup>

Parschova tvorba, pohybující se tedy v oblasti Nové hudby od 60. let (EA hudba, konkrétní a počítačová hudba, aleatorika, orientální prvky), vykazuje zejména v 70. letech, vedle výrazných folklórních prvků, inklinaci ke konfrontačnímu způsobu využití stylově odlišných hudebních materiálů, které Milan Slavický označuje jako princip koláže.<sup>231</sup> Vedle situace v evropské hudbě Parsche k tomuto typu tvorby jistě inspirovala i tvorba Kompozičního týmu Brno, jehož byl členem.

Některé referáty k premiérám jeho děl hovoří o koláži, používání krajně kontrastujících prvků a synkretickém charakteru skladeb. O „*kolážní inkrustaci citátů*“ hovoří Jiří Bajer v recenzi na provedení skladby *Musica Concertante* (1971)<sup>232</sup> a Jaroslav Smolka<sup>233</sup> popsal ve smyslu konfrontační poetiky Parschovu II. symfonii pro velký orchestr (1973): „*Základní stylové východisko v postupech Nové hudby je tu ozvláštňeno vstupem řady hudebních momentů známých či lépe řečeno dávno běžných. Konfrontace těchto různorodých, ba často krajně kontrastujících prvků je zdrojem řady silných a pregnantních obsahových nábojů, někdy humorných, ba ironických a persiflujících, jindy zprostředkovávajících ve svém řetězení dalekosáhlé filosofické kontexty.*“ Poněvadž však Smolka shledává tyto různorodé prostředky v díle těsně svázané, vyjadřuje se negativně v označení této skladby jako koláže: „*Nejde zde už o metodu koláže, kde se nové a staré střídalo či prostupovalo v ostře odlišovaných blocích. Zde jsou tyto prvky mnohem*

<sup>230</sup> <http://www.musica.cz/skladatele/parsch-arnost.html>

<sup>231</sup> Slavický, Milan, Týden nové tvorby 1974, Parsch, Vacek, Válek, Lidl in: *Hudební rozhledy* XXVII 5/1974, s. 202–204

<sup>232</sup> Bajer, Jiří, XV. Týden nové tvorby 1971 in: *Hudební rozhledy* XXIV 5/1971, s. 236

<sup>233</sup> Smolka, Jaroslav, Orchestrální skladby tří generací in: *Hudební rozhledy* XXXVII 3/1974, s. 101–103

*kompaktněji kompozičně spojeny, přičemž autor prokázal vynikající smysl pro vytvoření velmi homogenní vyšší slohové jednoty. “*

V souvislosti se svou teorií transpozice konkrétních zvukových dějů<sup>234</sup> uvádí také sám Parsch jako příklad koláže Sonátu pro komorní orchestr (1966). Do hudební podoby zde transponoval krátký snový příběh, slavnost zimního slunovratu: „*Vyjádření společného vystoupení všech zpěváků a hudebníků jsem realizoval **hudební koláží** zaznívající stereofonně z magnetofonového partu ve 3. větě. Údery vozembouchem jsem svěřil dvěma hráčům na bicí nástroje. Provádějí rytmické útvary, které jsem zapsal podle házení kostkou od „Člověče, nezlob se.“*“<sup>235</sup>

22. listopadu 2006 se na JAMU v rámci Studia soudobé hudby uskutečnil „Koncert k sedmdesátinám prof. Arnošta Parsche a ze skladeb studentů DSP“<sup>236</sup>, kde byla uvedena také Parschova skladba Autokoláž s datem vzniku 1955–1987. O této skladbě bohužel není možné zjistit více informací. Knihovna JAMU nearchivuje programy těchto koncertů a ani sám autor si dnes na skladbu nepamatuje a dílo neuvádí v soupisu svých děl.<sup>237</sup> Pravděpodobně se jednalo o kompozici složenou ze starších materiálů skladeb z uvedených let. Nejasné zůstává i její obsazení.

---

<sup>234</sup> viz kapitola 11.1. Dobová hudební teorie, s. 112–113

<sup>235</sup> Parsch, Arnošt, Transpozice konkrétních zvukových dějů in: Opus musicum 5–6/1970, s. 171–173

<sup>236</sup> <http://www.jamu.cz/documents/hrajeme/hfprog1106.pdf>

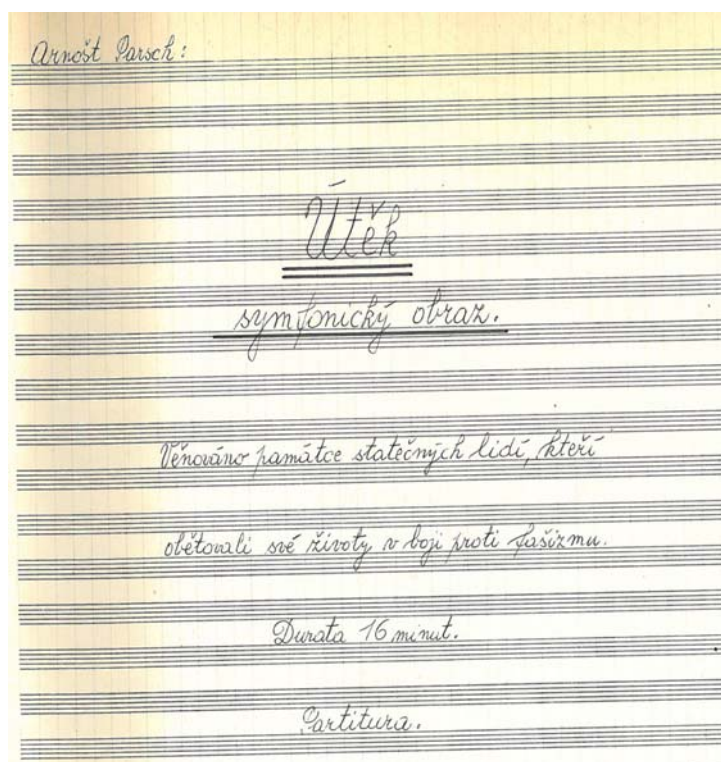
<sup>237</sup> [http://www.jamu.cz/img/hudebni-fakulta-jamu/seznam-pedagogu/staff/soupis\\_skladeb-parsch.pdf](http://www.jamu.cz/img/hudebni-fakulta-jamu/seznam-pedagogu/staff/soupis_skladeb-parsch.pdf)

### 3.9.1 Útěk, symfonický obraz (1973)

(věnováno památce statečných lidí, kteří obětovali své životy v boji proti fašismu)

obsazení: picc, 2fl/picc, 2ob, ci, 2cl, bcl, 2fg, cfg, 4cor, 3trb, 3tbn, tb, 4perc, cel e camp, pfte, archi

durata: cca 16 minut



Referát Milana Slavického z roku 1974 o Parschově symfonickém obrazu *Útěk*<sup>238</sup> shrnuje podstatné rysy této skladby a řadí ji mezi výrazné kolážové skladby: „*Nejvýraznějším formotvorným činitelem je zde **princip koláže**, jehož uplatnění vychází z charakteru jednotlivých programově pojatých úseků (například rozsáhlá pochodová plocha apod.). Dařili se Parschovi po kompozičně technické stránce vybudovat takto stavěné celky do pevných a smysluplných tektonických obrysů včetně vnitřního propojování materiálůve často velmi kontrastně pojatých ploch, pak pootevřenou zůstává přece jen otázka mnohosti quasi citačního materiálu uplatněného na zhruba sedmnáctiminutové časové ploše, jeho kontrastnosti navzájem i vůči okolnímu autentickému materiálu a především jeho převážné žánrové určitosti, která posouvá některé plochy až k hranici deskriptivní ilustrativnosti. V každém případě však znamená Parschův *Útěk* zajímavý pokus jak o svérázné řešení*

<sup>238</sup> Nahrávka – Český rozhlas Praha CR.HKV.1990.13384, ST30633 (Dvořákův komorní orchestr, dirigent Vladimír Válek), partitura – Český hudební fond 1974 (sign. CHF 6119 – rukopis autora, datováno 13. 5. 1973)

*problematiky programně pojatého symfonického celku, tak i o průzkum nosnosti kolážového principu v těchto souvislostech.*“<sup>239</sup>

### Typ hudebního materiálu

Pestrou paletu kontrastního materiálu užitého v Útěku lze shrnout do těchto bodů: témbrové plochy, tonální hudba, stylizace pochodu a tance, banální prvky, ostré atonální dynamicky silné pasáže a quasi citační materiál.

Kompozice je vystavěna na rychlém střídání aleatorně tvarovaných disonantních úseků s banálními melodiemi a stylizacemi, čímž autor dosahuje nejpříkřejšího možného kontrastu. Vedle rozsáhlého pochodu se v hudebním průběhu objevují taneční prvky, salónně lyrické melodie, vojenské signální intonace, nebo třeba i vypreparovaný triviální příznávkový doprovod.

### Formální půdorys

Parsch vytvořil jednověté programní dílo, vnitřně dělené do šesti částí. Každá z nich má konkrétní název – Oběti, Pochod, Nástup, Agrese, Porážka a Mír. Základní formální kostra šestidílné jednověté kompozice vypadá takto:

#### 1. část Oběti – a b a'

Tichá barevně se proměňující témbrová plocha s dominující flétnou a melodickým tématem v celestě a klavíru ústí do zaznění tonálního triolového fanfárového vstupu lesních rohů a trubek (5 taktů). Motiv je dále zpracováván v dřevěných a žesťových nástrojích, čímž nastává celkově rychlejší rytmický pohyb. Poté následuje návrat k úvodní hudbě s novým tématem v houslích.

– šestitaktová spojovací mezihra (nad prodlevou klavíru c es a činelu dohrávají oba fagoty šestnáctinový dvojhlas)

---

<sup>239</sup> Slavický, Milan, Týden nové tvorby 1974, Parsch, Vacek, Válek, Lidl in: Hudební rozhledy XXVII, 5/1974, s. 202–204

## 2. část Pochod – a a'

Pochodová žánrově čistá plocha v F dur s občasnými bitonálními střety v jednotlivých nástrojích (37 taktů). Následuje pozvolný rozpad pochodu, jak tonální, tak instrumentační (pouze úryvky jednotlivých nástrojů nebo skupin). Čtyřtaktová fanfára žesťů v závěru.

## 3. část Nástup – a b c d

Do pochodového úryvku fléten se prolíná další část. Zvukově mohutnou gradaci žesťů vystřídá další, tentokrát více stylizovaná quasi pochodová plocha v tónině f moll, melodie lesní rohy a pozouny (22 taktů). Pět závěrečných taktů pochodu se přidávají smyčce s rytmickými aleatorními modely. Ty tvoří přechod do nové pochodové stylizace (D dur, G dur) s vůdčí melodickou rolí trubek (4 takty) a poté smyčců (7 taktů, tečkovaný rytmus a synkopy). Následuje témbrová plocha se vstupy žesťů (akcentované osminy a melodicky sekundové kroky) a pizzicato smyčců, které žesťový motiv melodicky a rytmicky rozvádějí. Poslední částí této věty je gradace, tématicky vytvořená z úvodní žesťové fanfáry první části, vrcholící ostrými fortissimo akordy tutti orchestru.

## 4. část Agrese – a b c (d: 3taktové příznávky) c e

Tato část je vystavěna na rychlém střídání ostře disonantních a dynamicky exponovaných (agresivních) úseků s banálními melodiemi, čímž autor dosahuje nejpříkřejšího možného kontrastu. Do tichého témbrového úseku s dominujícími forte tympány vstupuje ve smyčcích jednoduchá melodie v C dur, která po rytmické proměně postupně získává převahu, je ovšem přerušena atonálními vstupy dechů. Atonálně-aleatorní plocha postupně graduje, je však přerušována nejprve třítaktovou epizodou triviálního příznávkového doprovodu, poté fanfárou tutti orchestru. Melodicky zde Parsch zpracovává převážně tritón c-fis. Fanfára končí náhle ve fortissimu prudkým glissandem směrem dolů.

## 5. část Porážka – a (b: 4taktová melodie) a c

5. část je ztvárněna náhlým ztišením, kdy hrají převážně smyčce. Po aleatorním úseku následuje 4taktová tříhlasá lyrická melodie. Aleatorní úsek přebírají dechy, ten je pak vystřídán fagotovým a rozsáhlým flétnovým sólem, zřejmě jako hudební ztvárnění porážky. Poté nastupuje anticipace materiálu další části, v kterou plynule přechází.

## 6. část Mír – variační zpracování vlastní stylizace lidového tance bez zřetelně odlišených částí

V 6. části převažuje stylizace lidového tance, zřejmě jako vyjádření radosti z míru. Je ozvláštněn glissandy, prodlevami a dalšími témbrovými prvky.

### Technika spojení odlišných vrstev

Spojení 1. a 2. věty: šestitaktová spojovací mezihra chápána jako dohra 1. věty (nad prodlevou klavíru c-es a činelu dohrávají oba fagoty šestnáctinový dvojhlas) – plynulý přechod je dosažen prodlevou:

13.





Spojení 2. a 3. věty: překrytí původní hudby (flétny) novou vrstvou (zbytek orchestru):

27.

The musical score is written on yellowed paper and consists of two measures, 12 and 13. The instruments listed on the left are: Fl. piccolo, Fl. 1, Fl. 2, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trombone, Trumpet, and Percussion. The score shows a transition from measure 12 to measure 13. In measure 12, the woodwinds (flutes, oboes, clarinets) play a melodic line, while the rest of the orchestra (strings, percussion) provides a rhythmic accompaniment. In measure 13, the woodwinds continue their melodic line, and the rest of the orchestra provides a rhythmic accompaniment. The score is written in a handwritten style with various dynamics and articulation marks.





Spojení 3. a 4. věty: kontrast sazby, barvy a dynamiky, přechod stříhový:

Handwritten musical score for piano, showing measures 23 to 52. The score is written on 18 staves. It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff). The score includes a section marked "ff PED." and a section marked "Ch. solo." and "Ch. tutti.".

Measure 23 is marked with a circled "23". The score includes a section marked "ff PED." and a section marked "Ch. solo." and "Ch. tutti.".

Measure 52 is marked with a circled "52". The score includes a section marked "ff PED." and a section marked "Ch. solo." and "Ch. tutti.".

4. věta: vpád příznávkového doprovodu (tb + archi) – navíc zkarikován vysokou polohou tuby:

A handwritten musical score on aged paper, numbered 60 in the top right corner. The score is written on multiple staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is in 4/4 time. The first four measures show a complex arrangement of notes and rests. The fifth measure is a full bar rest. The sixth measure begins with a tuba part (labeled 'tbi.' in the original) and a string part (labeled 'archi.' in the original). The tuba part is written in a high register, indicated by a sharp sign and a '6' above the staff. The string part is written in a lower register. The score continues with several more measures, including a section with a 'f' dynamic marking and a 'gliss.' (glissando) instruction. The notation is dense and includes many accidentals and dynamic markings.



61.

Handwritten musical score for a large ensemble, page 61. The score is divided into two systems, each marked with a tempo of  $\text{♩} = 100$ . The first system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), Bassoon (Fag.), and Trombone (Tromb.). The second system includes staves for Trumpet (Tromp.), Horn (Horn), Violin (Vni.), Viola (Vla.), Cello (Vcl.), and Double Bass (Cb.). The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as  $f$  (forte) and  $mf$  (mezzo-forte). A circled measure number (28) is present in the first system, and another circled measure number (28) is present in the second system.

Spojení 4. a 5. věty: kontrast sazby (vypsané noty x aleatorika), barvy a dynamiky, přechod stříhový:

69.

E ♩ = ♩ (♩-100) „Porážka“

Fl. 1. 2. Oboe 1. 2. Clarinet 1. 2. Bassoon 1. 2. Horn 1. 2. 3. 4. Trombone 1. 2. 3. Trumpet 1. 2. 3. Timpani Piano 1. 2. Violin 1. 2. Viola 1. 2. Cello 1. 2. Double Bass 1. 2.

Allegro

E ♩ = ♩ (♩-100) „Porážka“

Spojení 5. a 6. věty: čtyřtaktová spojovací mezivěta (písmeno D) chápána jako introdukce 6. věty, rytmicko-metrická proměnlivost (4/4 takt konec 5. části – 3/4 takt mezivěta – 7/8 takt úvod 6. části):

81.

Fl. piccolo. Fl. Ob. Clar. Bass. Trp. Tromb. Tuba. Euph. Timp. Perc. Double Bass.

39

39



D 1-76-82 "Mir".

## Shrnutí

Parsch v symfonické skladbě *Útěk* vytvořil typ programní hudby. Jednotlivé části mají konkrétní názvy, které u posluchače vyvolávají jasné asociace a od kterých očekává adekvátní hudbu. Právě toto očekávání Parsch splňuje řadou popisných žánrových stylizací, z nichž nejvýraznější je pochodová pasáž, dokreslující atmosféru skladby.

Vedle situace evropské hudby Parsche k tomuto typu tvorby jistě inspirovala atmosféra uvnitř Kompozičního týmu Brno, jehož byl členem, a který stylovou konfrontaci povýšil na základní tvůrčí princip.



typ kontrapozice: stylizace funkční žánrové hudby a vlastní autentická hudba

typ spojení: převážně horizontální i částečně vertikální

autorský záměr: žánrová charakteristika, programní hudba s námětem památky statečným lidem

hudební druh: symfonický obraz, skladba pro orchestr

### 3.10. Miloš Štědroň (1942)

*„Především se nevzdávám apriorně žádné techniky. Mým ideálem je až „renesanční“ bohatství prostředků.“*<sup>240</sup>

Miloš Štědroň studoval v letech 1965–71 kompozici ve třídě Aloise Piňose na JAMU v Brně. Počátkem 60. let se seznámil s technikami Nové hudby a komponoval skladby *„jako atonální a dodekafonické miniatury.“*<sup>241</sup> Spolupracoval s basklarinetistou Josefem Horákem a od poloviny 60. let s orchestrem Gustava Broma. Touto spoluprací započal s tvorbou spadající do okruhu tzv. třetího proudu. Jazz a Novou hudbu zde konfrontoval s postupy středověké a renesanční hudby (hoket, moteto, villanela, konduktus atd.). V brněnském rozhlasovém studiu také realizoval v 60. letech několik elektroakustických skladeb. Na přelomu 60. a 70. let byl členem Kompozičního týmu Brno.

Technikami Nové hudby, tzv. třetím proudem a EA hudbou se Štědroň zabýval i v následujících letech. V 70. letech na sebe upozornil několika orchestrálními kompozicemi. Během 80. let napsal také mnoho děl pro smyčcový orchestr s konfrontací staré a současné hudby a skladeb pro BROLN s konfrontací soudobé hudby a folklóru. Výrazně se v brněnském kontextu zapsal do oblasti hudebního divadla.

Celá tvorba, jak podotýká sám Štědroň, *„inklinuje k citátům, parafrázím a ironizování pozitivnímu i negativnímu.“*<sup>242</sup> Často citoval z díla Gillauma de Machauta a Claudia Monteverdiho. Vedle toho jsou výrazné i citáty fiktivní, tedy vlastní stylizace, které ukazují *„schopnost pohybovat se v nejrůznějších stylových i žánrových oblastech.“*<sup>243</sup> Jak ukázala kapitola Koláž v českých pramenech, pro značnou část tvorby Miloše Štědroňe je typická koláž a tzv. ironizace banálního a rozsáhlá teoretická reflexe těchto nosných prvků jeho tvorby.

O Štědroňově tvorbě nalezneme několik komentářů, které akcentují zájem o hudbu minulosti a techniku koláže: *„Dominantou Štědroňových tvůrčích zájmů a koncepcí je hudba starých slohů, k níž se vyjadřuje především jako skladatel, systémově propojující a transformující principy starého a soudobého hudebního umění. Uplatňuje metody koláže, montáže a prostředky vedoucí k banalizaci, zcizení až po uměleckou parodii. Dominuje především komorní hudba, řada skladeb je inspirována i lidovou hudbou a v instrumentaci se*

---

<sup>240</sup> šem, Odpověď Miloše Štědroňe končí zpravidla... in: Opus musicum 11, 6/1979, s. 183

<sup>241</sup> Bártová 2006, s. 237

<sup>242</sup> Bártová 2006, s. 238

<sup>243</sup> Bártová 2006, s. 239

často objevují netradiční nástroje.“<sup>244</sup> Jindra Bártová popisuje Štědroňovu tvorbu podobně: „**Je jedním z prvních tvůrců koláží v české hudbě a jedním z mála skladatelů, kteří se vícekrát s úspěchem pokusili o humor v hudbě.**“<sup>245</sup> A také kolega Pavel Blatný píše, že pro Štědroň je příznačná „**rafinovaná kolážovitost**“.<sup>246</sup>

Sám Miloš Štědroň popsal svou tvorbu v souvislosti s využitím folklórních prvků a odkazem k dobově typickému kolážovému prvku „spojování nespojitelného“: „*Jsou-li ve využití folklóru zjevné různé historické fáze, pak se kloním – ovlivněn soudobým stavem – k respektování etnomuzikologických výzkumů, ke sledování výzkumů folklórních projevů v co nejširším kontextu, a to s momentálním zaujetím třeba i kontextem co nejužším, lokalitou, detailem, jedním nástrojem, typem atd. **Tato projekce mi pro svou osobu umožňuje spojovat zdánlivě nespojitelné, přenášet části z celků do jiných organismů.***“<sup>247</sup>

Jana Bařínková<sup>248</sup> pracuje v souvislosti se Štědroňovou tvorbou s termínem recyklace. Jak uvádí, některá díla Miloše Štědroň jsou typická recyklací, tedy přenesením a vlastním transformováním historických hudebních stylů, nejčastěji gotiky a baroka. Obecně recyklaci autorka chápe jako nadřazený pojem, pod nějž lze zahrnout pojmy jako koláž, citát, transference (přenesení) nebo transformace (přeměna).

Vzhledem k výše popsanému typu Štědroňovy tvorby by bylo možné přiřadit ke „koláží“ a „polystylovým tendencím“ téměř celou Štědroňovu tvorbu. V této práci se však zabývám kompozicemi, které byly označeny jako polystylové nebo jako koláž explicitně v různých dobových vyjádřeních, a to se týká i ve Štědroňově případě jen určitého okruhu děl. V případě konkrétních skladeb, vyjma týmových kompozic, nalezneme odkaz ke koláži a konfrontaci stylových rovin v literatuře, recenzích nebo od samotného autora u těchto děl<sup>249</sup>:

#### Skladby Miloše Štědroň označené za „polystylové“:

Fauxbourdon pro kontrabas, dvoje housle a klavír 1983

Chameleón aneb Josef Fouché, opera 1984

<sup>244</sup> Autor neuveden: Miloš Štědroň, Hudební informační středisko Praha 2002, <http://www.musica.cz/stedron/index.htm>

<sup>245</sup> Bártová, Jindra, Miloš Štědroň in: A. Martínková a kol.: Čeští skladatelé současnosti, Praha 1985, s. 287

<sup>246</sup> Blatný, Pavel, Večer plný pohody (koncert Due Boemi 31. 5. 2000) in: Hudební rozhledy LIII 7/2000, s. 29

<sup>247</sup> Miloš Štědroň, Vyznání a vzpomínky in: BROLN 25 let Brněnského rozhlasového orchestru lidových nástrojů, Muzejní spolek v Brně a Československý rozhlas v Brně 1977, s. 97

<sup>248</sup> Bařínková 2006

<sup>249</sup> konkrétní citace – viz I. díl, Soupis skladeb

Skladby Miloše Štědrone popsané ve smyslu užití více stylů v jedné skladbě:

Aparát, komorní opera na slova Franze Kafky 1967–1970

Saluti musicali pro zobcové flétny, basklarinet a klavír 1972

Soli pro klarinet 1978

Veselé scény pro smyčce (Pěkná Káča trávu žala) 1980

Sedmikvítek, cyklus moravských písní pro lidovou zpěvačku a orchestr 1987

Skladby, které Miloš Štědroň považuje za koláž:

Jazz Ma Fin pro 4 saxofony, 2 trubky, klarinet, pozoun a bicí nástroje 1965

35/67 19 67/35 pro klavír a jazzový ansámbl 1967

Free Landino jazz pro basklarinet, klavír a bicí nástroje 1967

Cantus Planctus pro sóla a jazzový orchestr 1967

O sancta Caecilia pro kontrabas a magnetofonový pás operetních melodií 1968

Skladby Miloše Štědrone označené za koláž:

Smyčcový kvartet 1969–70

Affetti banalissimi pro klavír 1972

Sekvence pro bicí nástroje 1975

Canzona a ritornel (Addio Budva) pro smyčcový orchestr 1979

Pět basových tanců pro sólový kontrabas, housle a bicí (Orffův instrumentář) 1982

Villanely pro dětský sbor a klavír na slova E. Leara 1984

Skladby Miloše Štědrone s názvem koláž:

Affetti graziosi, 9 koláží pro housle a klavír 1968

Vzhledem ke stavu pramenné základny<sup>250</sup> jsem pro podrobnější analýzu vybral skladby z 60. let, k nimž existuje partitura a nahrávka a které dobře reprezentují Štědroňovy první „kolážové“ skladby. Všechny zkoumané skladby považuje autor za koláže a také je z tohoto pohledu sám komentuje v práci Předpoklady koláže v hudebním díle z roku 1969.

---

<sup>250</sup> Partitury a nahrávky k jednotlivým dílům jsou dostupné pouze fragmentárně a nenacházejí se ani u autora

### 3.10.1. Jazz Ma Fin pro čtyři saxofony, dvě trubky, klarinet, pozoun a bicí nástroje (1966–67)<sup>251</sup>

obsazení: 4sax, 2trb, cl, tbn, perc

durata: cca 4:30

JAZZ „Ma Fin“

Miloslav Štědrý  
1966-67

Skladba Jazz Ma Fin<sup>252</sup> byla komponována pro orchestr Gustava Broma. Jindra Bártová píše, že technika koláže: „byla v Brně kolem roku 1967 běžně užívaná [...]”. Připomeňme alespoň skladbu Jazz Ma Fin Miloše Štědrého z roku 1965 [...].<sup>253</sup> Na jiném místě uvádí, že skladatel v Jazz Ma Fin napsal „jazzové konduky a motety, kterým nastavil jakási aleatorně témbrová zrcadla.”<sup>254</sup> Inspiračním zdrojem ke skladbě bylo rondeau „Ma Fin est mon Commencement“ (Můj začátek je mým koncem) představitele francouzské ars nova ze 14. století Guillaumea de Machauta, jehož název Štědrý upravil po svém: „Můj Machaut měl prohlásit něco jako „Fin de jazz est mon commencement“. Chtěl jsem jen tak exemplifikovat, že žádný lidský výrok není konečný, aniž definitivní.”<sup>255</sup>

#### Typ hudebního materiálu

Dílo, které Jindra Bártová označila za jednu z prvních koláží v české hudbě, rozehrává na časové ploše necelých sedmi minut střet tří barevně i charakterově odlišených a vzájemně se prostupujících vrstev.

- 1) jazzová vrstva – nástrojové téměř big bandové obsazení, notované úseky pojaté jako vpády moderního jazzu (jak říká autor) a také volně improvizované pasáže v partu drums 2, v kterých autor doslova předepisuje bubeníkovi hrát jazzovou improvizaci.<sup>256</sup>

drums 2 obvyklé jazzové bicí nástroje. Bubeník v taktech vyznačených  hraje jazzovou improvizaci.

<sup>251</sup> Jindra Bártová uvádí rok vzniku kompozice 1965, vročení na rukopisu partitury je však rok 1966–7

<sup>252</sup> Nahrávka – Český rozhlas Brno BO.HRE.1969.20/01, ST00466 BO (Orchestr Gustava Broma), partitura – soukromý archiv autora, rukopis

<sup>253</sup> Bártová 1994, s. 96

<sup>254</sup> Bártová 2006, s. 239

<sup>255</sup> Bártová 2006, s. 239

<sup>256</sup> Uvedeno v interpretačním návodu na první straně partitury

V ostatních improvizacích nechal Štědroň volnost ve volbě nástroje, který by ji měl hrát a označuje tato místa pouze „soli“.

- 2) historická vrstva – dvouhlasé, tříhlasé a čtyřhlasé kontrapunktické věty imitující malé formy středověkého světského vícehlasu.
- 3) soudobá vrstva – aleatorně tvarované úseky bicích, trubek a pozounů.

### Formální půdorys

Základní struktura je dělena do devíti částí. Tektonicky jde o gradační narůstání hustoty hlasů i vrstev, které vrcholí v závěrečném díle:

Úvod bicí

Duplum

Triplum

Duplum secundum

Simplex duplum

Jazz duplum free

Triplum secundum

Jazz Triplum

Quadruplum (iuvenale)

## Technika spojení odlišných vrstev

Miloš Štědroň ve své zmiňované práci uvedl z této skladby jeden příklad horizontální koláže: „Ukázka horizontální koláže ze skladby *Jazz Ma Fin*. Machautovskou fiktivní fakturu nástrojového sboru náhle vystřídá rovina moderního jazzu.“<sup>257</sup>

Handwritten musical score for "Ukázka horizontální koláže" from "Jazz Ma Fin". The score is divided into two systems. The first system features staves for "s sax", "a sax", "drums 1", and "drums 2". The "sax" parts play melodic lines with triplets and slurs, while the drums play a steady, rhythmic pattern. The second system, separated by a double bar line, shows a transition where the sax parts continue with more complex, improvisational lines, and the drums play a more varied, "improvizace" (improvisation) pattern, indicated by a box and the word "improvizace". The word "simile" is written at the end of the drum part in the second system.

a jeden příklad kombinované koláže: „Ukázka ze skladby *Jazz Ma Fin* dokládá kombinování obou druhů koláží [vertikální a horizontální – pozn.] formou přesahů.“<sup>258</sup>

Handwritten musical score for "Ukázka kombinované koláže" from "Jazz Ma Fin". The score is a complex arrangement of multiple staves, including "s sax", "1. trubka", "a sax", "klarinet", "t sax", "2. trubka", "b sax", "peceoun", "drums 1", and "drums 2". The score shows a dense, layered texture with various instruments playing different rhythmic and melodic parts. The percussion and drums parts are particularly prominent, with the percussion playing a complex, syncopated rhythm and the drums playing a steady, rhythmic pattern. The word "improvizace" is written at the end of the percussion part, and the word "simile" is written at the end of the drums part.

<sup>257</sup> Štědroň 1969, s. 11

<sup>258</sup> Štědroň 1969, s. 11



Těchto míst spojení horizontálního, vertikálního nebo postupného překrývání vrstev je ve skladbě více. Úvod přináší základní rytmickou linku bicích (drums 1), která zní beze změny nepřetržitě po celou dobu trvání skladby:

Handwritten musical score for drums 1 and 2. Drums 1 has a continuous rhythmic pattern of eighth notes. Drums 2 has a pattern of eighth notes in the first half and a pattern of eighth notes in the second half, separated by a double bar line.

V částech nazvaných terminologií 14. století jsou quasi archaické stylizace doprovázeny bicími nástroji – vpády „jazzové improvizace“:

Duplum

Handwritten musical score for Duplum, featuring s. sax, a. sax, and drums 1 and 2. The score is divided into two systems by a double bar line. The first system shows a complex rhythmic pattern for the saxophones and drums. The second system shows a more complex rhythmic pattern for the saxophones and drums.

## Triplum

// TRIPLUM

Klarinet C

trubka C

pozoun C

drums 1 C

drums 2 C

//

Klarinet C

trubka C

pozoun C

drums 1 C

drums 2 C

## Duplum secundum

Duplum secundum

a saw C

Klarinet C

t sax C

pozoun C

drums 1 C

drums 2 C

V části Simplex duplum se navíc přidává vrstva improvizujících sólistů (Jazz duplum free):

The score for 'Simplex duplum' includes parts for Klarinet, a sax, drums 1, drums 2, and a string quartet (sdi). The 'Simplex duplum' section features a structured melody with triplets. The 'Jazz duplum free' section introduces improvisation, indicated by 'Sempre free' and 'improvizace z předchozího modelu'.

Kompozice ústí do dynamicky vypjatého závěru, v němž kontrastní vrstvy zaznívají současně (historická vrstva a vrstva moderního jazzu) i následně (po střetu historické a jazzové notované vrstvy následuje improvizace z posledního modelu).

The final section of the score shows a transition from a structured section to a 'Jazz duplum free' section. The string quartet (s sax, 1. truba, 2. truba, Klarinet, t. sax, 2. truba, b. sax, pozoun) and drums (drums 1, drums 2) are present. The 'Jazz duplum free' section features improvisation, indicated by 'improvizace z předchozího modelu' and 'Sempre free'.

## Shrnutí

Štědroň užívá vlastní stylizace historické a jazzové hudby. Volně přitom vychází z machautovské předlohy. Spojení disparátních rovin materiálu probíhá horizontálně i vertikálně. Každé zaznění archaické hudby je navíc ozvláštněno pokaždé jinou nástrojovou kombinací (dvojhlas saxofonů, trojhlas trubky, klarinetu a pozounu, čtyřhlas dvou saxofonů, trubky a klarinetu). Celou skladbou se prolíná jednoduchý rytmický model hraný na perkuse, který disparátní pásma (stylizace jazzu a ars nova, aleatorika) spojuje a vytváří celek.

Skladba spadá velmi ústrojně do celkového kontextu autorovy tvorby, konkrétně do kontextu skladeb tzv. třetího proudu. Také řada dalších skladeb tohoto směru má podobné kompoziční řešení.

typ kontrapozice: citát historické hudby, quasi jazzová hudba a vlastní autentická hudba

typ spojení: horizontální i vertikální

autorský záměr: hra s materiálem

hudební druh: komorní hudba

### 3.10.2. Cantus Planctus pro zobcovou flétnu, cimbál, basklarinet, klavír, trubku a jazzový orchestr (1968)

obsazení: zfl, salterio, bcl, pfte, trb, 4sax, 1cl, 2trb, 4tbn, perc

durata: cca 9 minut

2.

Cantus Planctus.

Miloš Štědroň.

K typu skladeb tzv. třetího proudu lze zařadit také Cantus Planctus<sup>259</sup> s originálním nástrojovým obsazením z roku 1968, pro kterou užil Štědroň název planktus (Pláč Panny Marie nad ukřižovaným Kristem), tedy název pro jednu z forem sekvence užívané ve středověké hudbě zhruba od 9. století. Skladba byla napsána pro Jazzový orchestr Čs. rozhlasu a premiérována tímto tělesem za spolupráce souboru Due Boemi a Kateřiny Zlatníkové (cimbál, zobc. flétna) pod taktovkou Karla Krautgartnera v dubnu 1968. Autor vzpomíná, že „*V případě JOČR spolupráce vyvrcholila skladbou Planctus pro zobcovou flétnu, cimbál, basklarinet a klavír a jazzový orchestr, konfrontující svatojiřské officium s jazzovými postupy.*“<sup>260</sup>

#### Typ hudebního materiálu

Miloš Štědroň popisuje skladbu jako případ koláže v tom smyslu, že: „[...] lze sledovat spojení autochtonní vrstvy planktu svatojiřského officia (upravené do dvojhlasu) se soudobými prvky (kromě „gotické“ vrstvy je ve skladbě vrstva jazzová, zastoupená celým orchestrem a sólovými nástroji (trubka, bicí) a vrstva Nové hudby (basklarinet, klavír).“<sup>261</sup> Jsou tedy užity tři vrstvy – historická, jazzová a Nová hudba. Historická (gotická) vrstva je zde prezentována autentickým citátem z planktu Svatojiřského officia<sup>262</sup>, jehož nositelem je zobcová flétna a cimbál. Vrstva hraná jazzovým orchestrem nemá jazzový charakter, ale také, podobně jako vrstva Nové hudby, vychází z témbrového aspektu. Má tedy parametry spíše freejazzových pasáží blízkých výrazivu Nové hudby.

<sup>259</sup> Nahrávka – Český rozhlas Praha CR.REZVP3.1994.577, Z03156 AC (Orchestr Karla Krautgartnera), partitura – soukromý archiv autora, rukopis

<sup>260</sup> Bártová 2006, s. 239

<sup>261</sup> Štědroň 1969, s. 16

<sup>262</sup> Latinské velikonoční drama Svatojiřské officium (Ordo at visitandum sepulchrum – Řád navštívení hrobu božího) pochází z benediktinského kláštera sv. Jiří z konce 12. století in: Kazda, Jaromír, Průvodce dějinami českého divadla, DAMU, Praha 1994, [http://www.svon.cz/file/historie/arts/litera/001\\_lsl.htm](http://www.svon.cz/file/historie/arts/litera/001_lsl.htm)

## Formální půdorys; Technika spojení odlišných vrstev

Skladba je rozdělena do dvou částí: 1. Cantus, 2. Planctus  
zkratky: C = citát, NH = vrstva tzv. Nové hudby, JO = jazzový orchestr

### 1. Cantus

A	B	C
C – NH – C' – NH – C'' – NH	prolínání C x NH, 5 vstupů JO	bicí sólo – vstup JO

V úvodu zazní třikrát část z jednohlasé melodie planktu, po které následuje vrstva Nové hudby odvozená z této melodie (bcl, trp, bicí). Spojení vrstev je horizontální.

*Cantus Planctus.* *Miloslav Štěpánek.*

1. Cantus.

*laissez sonare* *muto in Planctus*

6-12"

5-10"

V další části se tyto dvě vrstvy začnou prolínat a zaznívat současně i ve vertikále. Citát je navíc doplněn o druhý hlas, v němž vzhledem k citátu zaznívají kromě konsonancí i sekundové střety.

The image displays three systems of handwritten musical notation, likely for a vocal and instrumental ensemble. Each system consists of four staves. The first system includes a vocal line (top) and three instrumental lines (bottom). The second system continues the vocal line and includes a new instrumental line (Tuba). The third system continues the vocal line and includes a new instrumental line (Tuba). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is written in a clear, legible hand.



Poté následují krátké vstupy třetí vrstvy – jazzového orchestru. Citát v cimbálu je variačně obměňován.

# 1. vstup JO

The musical score is handwritten and consists of ten staves. The top four staves are labeled 'Cimbál.', 'Truska.', 'Saxofon.', and 'Beat.'. The bottom six staves are grouped together with a brace and labeled 'JO.'. The music is in 4/4 time. The top staff (Cimbál.) has a triplet of eighth notes. The second staff (Truska.) has a triplet of eighth notes. The third staff (Saxofon.) has a triplet of eighth notes. The fourth staff (Beat.) has a triplet of eighth notes. The fifth staff (JO.) has a triplet of eighth notes. The sixth staff (JO.) has a triplet of eighth notes. The seventh staff (JO.) has a triplet of eighth notes. The eighth staff (JO.) has a triplet of eighth notes. The ninth staff (JO.) has a triplet of eighth notes. The tenth staff (JO.) has a triplet of eighth notes. The score is handwritten and shows signs of being a working draft.



## 2. vstup JO

Handwritten musical score for "2. vstup JO". The score is written on ten staves, each with a different instrument or vocal part. The notation is in a single system, with measures separated by vertical bar lines. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The instruments and parts are labeled as follows:

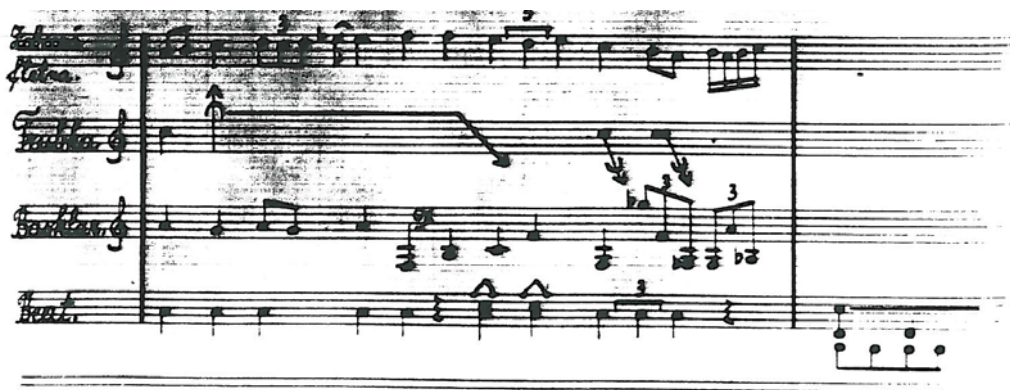
- Flauti** (Flutes): The top staff, with a treble clef and a key signature of one flat.
- Violini** (Violins): The second staff, with a treble clef and a key signature of one flat.
- Violoncelli** (Violoncellos): The third staff, with a bass clef and a key signature of one flat.
- Violone** (Violone): The fourth staff, with a bass clef and a key signature of one flat.
- Violone** (Violone): The fifth staff, with a bass clef and a key signature of one flat.
- Violone** (Violone): The sixth staff, with a bass clef and a key signature of one flat.
- Violone** (Violone): The seventh staff, with a bass clef and a key signature of one flat.
- Violone** (Violone): The eighth staff, with a bass clef and a key signature of one flat.
- Violone** (Violone): The ninth staff, with a bass clef and a key signature of one flat.
- Violone** (Violone): The tenth staff, with a bass clef and a key signature of one flat.

The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The first measure of the first staff is marked with a "1" and a "2". The first measure of the second staff is marked with a "3". The first measure of the third staff is marked with a "5". The first measure of the fourth staff is marked with a "3". The first measure of the fifth staff is marked with a "3". The first measure of the sixth staff is marked with a "3". The first measure of the seventh staff is marked with a "3". The first measure of the eighth staff is marked with a "3". The first measure of the ninth staff is marked with a "3". The first measure of the tenth staff is marked with a "3".

### 3. vstup JO

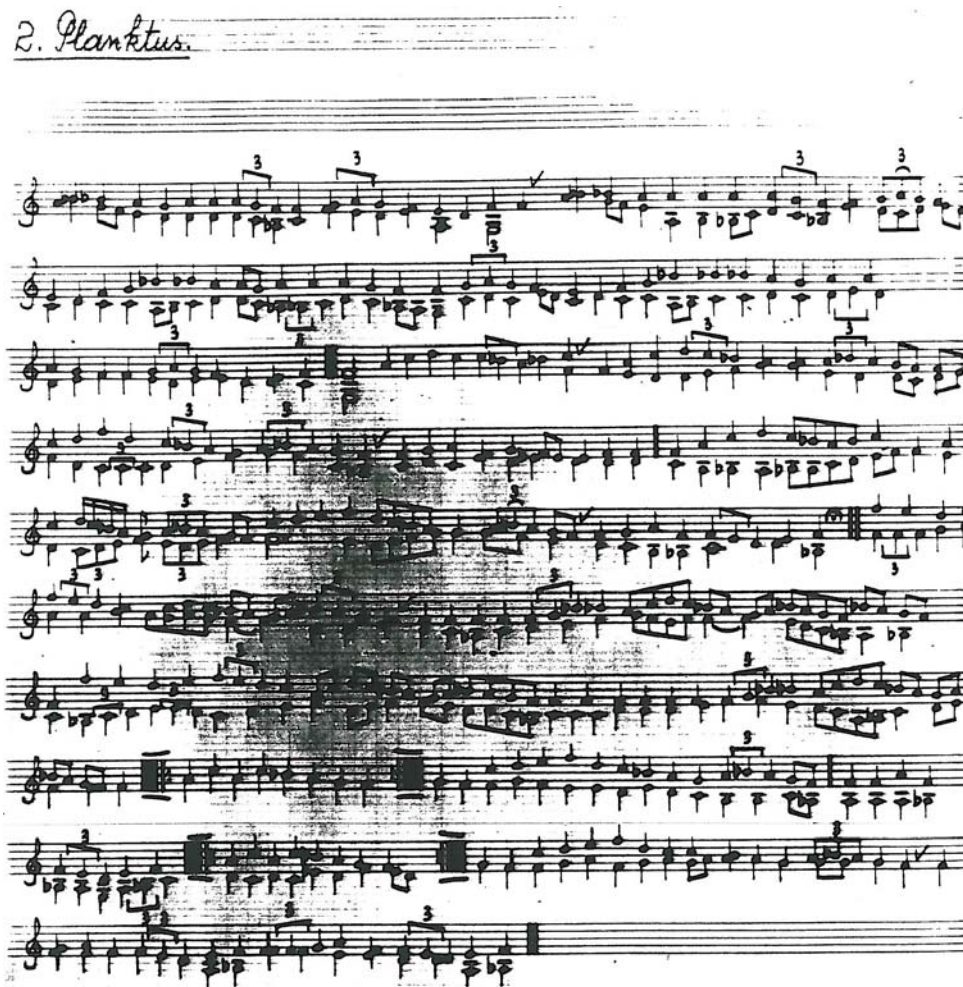
Handwritten musical score for "L'Espresso" by Giuseppe Verdi. The score is written on ten staves, with parts for Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Piano. The music is in 3/4 time and features complex vocal lines with triplets and slurs, and piano accompaniment with chords and arpeggios. The score is handwritten in ink on aged paper.

V průběhu Cantu vstoupí jazzový orchestr celkem šestkrát. Princip prolínání citátu a autorovy vlastní hudby tvarované v intencích tzv. Nové hudby s občasnými vstupy jazzového orchestru probíhá i nadále. Příkladem je tato pasáž:



## 2. Planktus

Dvouhlasé sólo cimbálu – nejrozsáhlejší variace na převzatý planktus s občasnými vstupy ostatních nástrojů.





Autor ponechává volnost ve vstupech ostatních nástrojů a nechává je hrát „modely“ z předchozího průběhu, přičemž průběh těchto vstupů řídí bubeník. Ještě jednou může vstoupit také orchestr. K části Planctus autor předepisuje tuto legendu:

*Legenda:*

① Cimbál (attaca hraje model PLANKTU)

② bicí (hraje a) libovolné kombinace perfektního rytmu  $\frac{1}{2}$   $\frac{1}{4}$   $\frac{1}{8}$   $\frac{1}{16}$  (Na takovou akci volí trubka jeden ze svých modelů nebo jeho rak a zahraje ho) a imperfektního rytmu  $\frac{1}{2}$   $\frac{1}{4}$   $\frac{1}{8}$  (Na takovou akci volí své modely či jejich raky basklarinet.)

b) oba rytmické modely lze montovat do sebe; tím jsou vyvolány k akci současně trubka i basklar.

c) bicí mohou hrát t.zv. „mimo akce“ – t.j. drhnutě vířivým tahem atd. Na tuto akci nenastupuje žádný nástroj.

d) Vycítí-li bubeník, jenž zde má řídicí úlohu, že je třeba, aby nastoupil ještě naposledy orchestr (vpád) nebo je-li to domluveno, signalizuje nástup velocissimem jednoho úderu.

Přepis:

Legenda:

1) Cimbál (attaca hraje model PLANKTU)

2) bicí hrají a) libovolné kombinace perfektního rytmu (Na takovou akci zvolí trubka jeden ze svých modelů nebo jeho rak a zahraje ho) a imperfektního rytmu (Na takovou akci volí své modely či jejich raky basklarinet).

b) oba rytmické modely lze montovat do sebe; tím jsou vyvolány k akci současně trubka i basklar.

c) bicí mohou hrát t.zv. „mimo akce“ – t. j. drhnutě vířivým tahem atd. Na tuto akci nenastupuje žádný nástroj.

d) Vycítí-li bubeník, jenž zde má řídicí úlohu, že je třeba, aby nastoupil ještě naposledy orchestr (vpád) nebo je-li to domluveno, signalizuje nástup velocissimem jednoho úderu.

## Shrnutí

Zřetelným principem je v celé skladbě střihový způsob práce se sazbou, tedy s oproštěním (např. sóla zobc. flétny) a náhlým zahuštěním hudební struktury (např. vpády orchestru). Tyto náhlé střihy jsou zároveň jedním ze spojení mezi stylově odlišnými vrstvami. Historický citát a Nová hudba jsou spojovány kombinovaně, jazzový orchestr vstupuje výhradně ve vertikálních simultánních vztazích k okolnímu průběhu a je nositelem soudobé komplikovanosti oproti prostotě historické předlohy. Autorovou intencí zde byla konfrontace se středověkou památkou české hudby a soudobý komentář k její hudební podobě.

typ kontrapozice: citát historické hudby, quasi jazzová hudba a vlastní autentická hudba

typ spojení: horizontální i vertikální

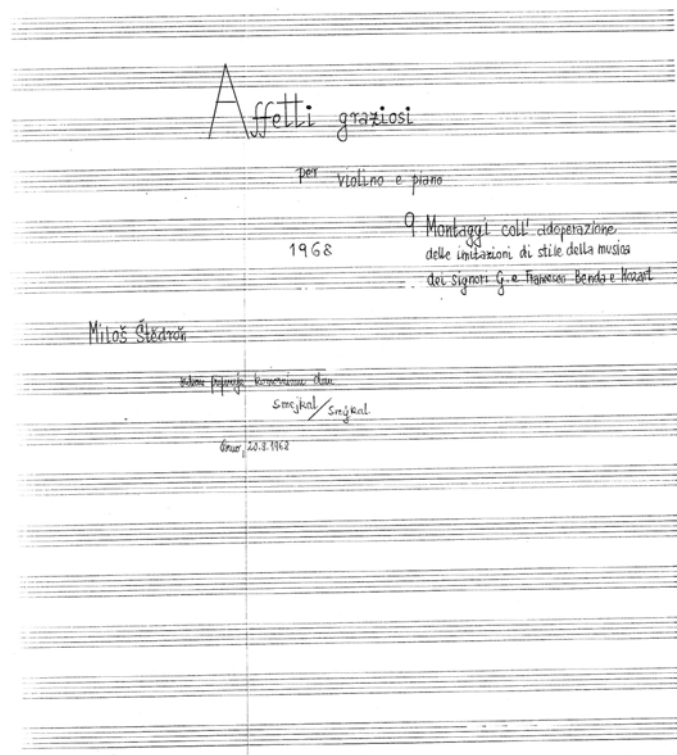
autorský záměr: hra s materiálem

hudební druh: skladba pro sóla a jazzový orchestr

### 3.10.3 Affetti graziosi per violino e piano (9 Montaggi coll'adooperazione delle imitazioni di stile della musica dei signori G. e Francesco Benda e Mozart) (1968)

obsazení: vno, pftē

durata: 8:30



Affetti graziosi pro housle a klavír<sup>263</sup> nesou ve dvou pramenech podtitul 9 koláží<sup>264</sup>, na partituře se naopak objevuje italský podtitul 9 montaggi. Skladba je tedy také ukázkou neukotvenosti pojmosloví při označování skladby pracující s různě stylově vyhraněnými vrstvami materiálu a nejasnosti významů pojmů koláž a montáž.

Sám autor poukazuje na to, že skladba je ukázkou fiktivní bendovské faktury: „[...] posunem nesynchronizovaných historických stejnorodých struktur může nastat řada momentů adaptace disonance. **Koláž dvou historických struktur** pak může přes jejich vzájemnou stejnorodost dávat následkem nesynchronizovaného průběhu zvukový výsledek blížící se kritériím Nové hudby.“<sup>265</sup>

<sup>263</sup> Nahrávka – Český rozhlas Brno BO.HRE.1972.117/01, ST02258 (Bohumil Smejkal – housle, Jaroslav Smýkal – klavír), partitura – soukromý archiv autora, rukopis, datováno 20. 8. 1968

<sup>264</sup> Tento podtitul uveden in: <http://www.musica.cz/stedron/index.htm> a Štědroň 1969

<sup>265</sup> Štědroň 1969, s. 16

## Typ hudebního materiálu

Základním materiálem je quasi barokní stupňovitá nebo terciová melodika a melodické figurace v houslovém partu, který útržkovitě narušuje bitonálními vstupy klavíru.

Charakteristickým prvkem je metrická volnost, kdy jsou v notovém zápise taktové čáry uvedeny jen sporadicky, někde jen náznakově nebo chybí úplně. Přestože chybí předznamenání, základní tóninou v quasi barokních pasážích houslového partu je zpočátku A dur, poté G dur a D dur. Tóniny jsou však narušovány témbrovými prvky a disonančními mimotonálními vstupy obou nástrojů.

## Formální půdorys

Skladba obsahuje devět částí (miniatur) nastupujících attacca, jež jsou děleny na dva hlavní díly (věty). Každá část má svůj programní název, který odkazuje jednak k baroku a k hudbě dvou českých skladatelů 18. století Františka Bendy a Jiřího Antonína Bendy, jednak k tzv. Nové hudbě a centřům jejího provozování (Donaueschingen, Darmstadt).

Dílo lze chápat jako variační cyklus (téma + osm variací) s postupným vzdalováním se od původního tématu, jeho návratem a v závěru opět jeho negací

A téma – A1 – A2 – A3 – A4 – A5 (X) – A6 (X1) – A7 – A8 (X2)

(X = variace, kde se objevují pouze prvky Nové hudby bez archaických názvů)

### I.

#### 1. Bendové v nesnázích

Housle exponují téma, klavír vstupuje pouze fragmentárně a atonálně narušuje quasi „barokní“ melodii houslí.

#### 2. Objevují koláž

První variace – houslová figurace tématu, klavír obdobným způsobem jako v první části hraje na větší ploše, bitonální průběh (housle A dur x klavír G dur).

### 3. Hudební baroko v prostoru

Druhá variace – melodiku přebírá klavír, housle doprovázejí témbrově laděnými dlouhými tóny, barevná proměnlivost těchto tónů je dosahována předpisy flautato, tremolo sul ponticello, vibrato, glis, arco, col legno. Témbrový prvek je umocněn předpisem „houslista během pauzy ustoupí několik kroků od klavíru“.

### 4. Francesco Benda hraje „Klangmusik“ (Cadenza)

Třetí variace – housle sólo s variační obměnou tématu (+ glissanda, vysoká poloha), klavír „con aleatore“ vstupuje rychlými mimotonálními vstupy ve 4čárkované oktávě.

## II.

### 5. Bendové vychutnají koláž

Čtvrtá variace – citace úvodu tématu v klavíru, změna sazby i nositelů tónin (housle G dur x klavír A dur).

### 6. Horror Musicae novae<sup>266</sup>

Pátá variace – nejvzdálenější od tématu, pouze prvky Nové hudby, dlouhé tóny houslí jako v druhé variaci, klavír v punktální faktuře.

### 7. Donaueschingen v době rokoka

Šestá nejrozsáhlejší variace založená na opakovaných rytmicky zrychlujících tónových skupinkách v obou nástrojích, atonální průběh, v klavíru také hra hřbetem a pěstmi, v závěru názvuk návratu „barokního“ tématu.

### 8. Srážka v kadenci aneb: „Z protestantských kapelníků jsem miloval jedině Bendu“ [W. A. Mozart]

Sedmá variace – návrat quasi barokního průběhu (housle G dur, D dur x klavír C dur, G dur).

### 9. Odprošení darmstadtských Múz a obět' Nové hudbě

Osmá variace – opět prvky Nové hudby jako v páté variaci, témbrová plocha jako závěr skladby.

---

<sup>266</sup> Na nahrávce je 6. a 7. část v pořadí prohozena.



## Technika spojení odlišných vrstev

Typ konfrontací je v celém průběhu vertikální, vrstvy a plochy houslí i klavíru zaznívají současně. Střídají se tři typy konfrontací s plochami vystavenými na témbrových plochách prvků Nové hudby:

### quasi barokní melodika houslí x aleatorní a témbrové prvky klavíru

#### 1. Bendové v nesnázích

The image shows a handwritten musical score for Violin (viol.) and Piano (piano). The title 'I Bendové v nesnázích' is written at the top. The tempo/mood is marked '♩ = 75 f dolce espress.'.

The score is divided into two systems. The first system shows the Violin playing a melodic line with triplets and slurs, while the Piano plays a sparse, aleatoric accompaniment with notes like 'a', 'c', 'e', and 't'. The second system continues the Violin's melodic line with more complex triplet patterns, while the Piano accompaniment becomes more rhythmic and dense, featuring many sixteenth notes and dynamic markings like 'f' and 'mf'.

#### 4. Francesco Benda hraje „Klangmusik“

4. Francesco Benda hraje „Klangmusik“ /Cadenza/

Quasi cadenza,  $\text{♩} = \text{no}$

violino Solo

Solo affettuoso  $\text{f}$

violino Solo

violino Solo

violino Solo

piano

simile alternare con aleatore

simile alternare con aleatore

ff e pp alternare

Quasi 6'-10"

quasi barokní melodika klavíru x ténbrové prvky houslí

#### 3. Hudební baroko v prostoru

3. Hudební baroko v prostoru

$\text{♩} = \text{no}$

viol.

piano

viol.

piano

flautato

vibrato

glis

arco

trémolo sul ponticello

5<sup>a</sup> pizz.

attaca

housle vyle p. klav. a. klav. do obzoru

piano

## bitonalita

### 2. Objevují koláž (housle A dur x klavír G dur)

Handwritten musical score for "2. Objevují koláž". The score is written for Violin (Viol.) and Piano (piano). The Violin part begins with a *f dolce* dynamic and a *espress.* marking. The Piano part begins with a *f dolce sempre* dynamic. The score is divided into two systems. The first system shows the initial entry of the instruments. The second system continues the piece, with the Violin part marked *f con forza affet.* and the Piano part marked *f dolce sempre*. The score concludes with a *c* (coda) marking.

### 5. Bendové vychutnají koláž (housle G dur x klavír A dur)

Handwritten musical score for "5. Bendové vychutnají koláž". The score is written for Violin (Viol.) and Piano (piano). The Violin part begins with a *f* dynamic and a *Wolm guan solo f dolce* marking. The Piano part begins with a *f* dynamic and a *Hano guan solo affettuoso* marking. The score is divided into two systems. The first system shows the initial entry of the instruments. The second system continues the piece, with the Violin part marked *f* and the Piano part marked *f*. The score concludes with a *tacet* marking.

8. Srážka v kadenci (housle G dur, D dur x klavír C dur, G dur)

III

8. Strážka v kalenici aneb: Zmáhání se s nepřítelkou svou milovanou BENONI  
[H. H. H. H.]

♩ = 150 di mezzo presto

Violino

piano

♩ = 75 Affettuoso

♩ = 150 mf

p - x simile

Viol.

piano

♩ = 150 mf

Viol.

piano

♩ = 45

Violino solo

## 6. Horror Musicae novae

281

## 7. Donaueschingen v době rokoka

*7. Donaueschingen v době rokoka*

The musical score is written for violin and piano. It consists of three systems of staves. The first system shows the violin playing a melodic line with a 5th and 6th finger indication, and the piano providing harmonic support. The second system features more complex violin passages with 'gliss' and 'veloce possibile' markings, and piano accompaniment with 'mp' and 'f' dynamics. The third system includes 'tremolo sul ponticello', 'col legno', and 'simile' markings, with a tempo change to '♩ = 80'.

Handwritten musical score for Violin and Piano, measures 1-12. The score is divided into three systems. The first system (measures 1-4) features a Violin part with a "stacc." marking and a Piano part with a "p" marking. The second system (measures 5-8) includes a "p Allegretto ma ben ritmico" marking. The third system (measures 9-12) features a "p" marking and a "legiero" marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical score for Violino and Piano, measures 1-16. The score includes various musical notations such as trills, glissandos, and dynamic markings like "mf sempre" and "f". There are also handwritten notes in Czech and Italian, including "liberamente" and "ritardando".

# 9. Odprošení darmstadtských Múz a obět' Nové hudbě

Handwritten musical score for Violino and Piano, measures 17-25. The score includes various musical notations such as trills, glissandos, and dynamic markings like "f" and "p". There are also handwritten notes in Czech and Italian, including "liberamente" and "ritardando".



## Shrnutí

Skladba je příkladem Štědroňovy záliby v humorných hudebních situacích, absurditě spojovaných prvků a překvapivostí jejich zaznívání. Tohoto účinku dosahuje v tomto případě konfrontací prvků staré hudby (barokní stylizace, hudba Bendů) a prvků tzv. Nové hudby 20. století (témbrovost, aleatorika, punktualismus).

typ kontrapozice: quasi historická hudba a vlastní autentická hudba čerpající z technik tzv. Nové hudby

typ spojení: vertikální

autorský záměr: humor, hra s materiálem, spojení nespojitelného

hudební druh: komorní hudba

### 3.11. Eduard Douša (1951)

Eduard Douša, narozen v Praze, je žákem Václava Dobiáše a Jiřího Dvořáčka, u kterých studoval v letech 1972–77 na HAMU v Praze. V roce 1974 absolvoval studijní pobyt na Accademic Chigiana v Itálii. Od počátku své skladatelské činnosti komponuje hudbu komorní, orchestrální i populární a užitou. Bohatá je jeho spolupráce s rozhlasem a televizí. (140 scénických skladeb pro rozhlas, sletová hudba, hudba k dokumentárním filmům).<sup>267</sup>

Vedle kompozice studoval také hudební vědu na FF UK (1969–71) a hudební teorii (do roku 1979). Poté se uplatňoval zejména jako pedagog hudební teorie na hudebních školách (Deylova konzervatoř 1976–86, Ježkova konzervatoř 1992–95, Ústav hudební vědy FF UK 1986–dodnes). Na Pražské konzervatoři vyučuje hudební teorii a kompozici od roku 1995. Badatelsky se také věnuje hudbě 20. století, jeho dizertační prací je *Tvorba pro děti a mládež českých autorů v letech 1945–95*. V roce 2006 se stal docentem v oboru Hudební teorie a pedagogika. Do hudebního života zasahuje také organizační činností. Je členem správní rady Nadace OSA a Společnosti skladatelů při Asociaci hudebních umělců a vědců. V roce 2001 založil sdružení pro soudobou hudbu Collegium 2001. Je také předsedou Sdružení pro soudobou hudbu Přítomnost.

Ve své hudební řeči vychází z odkazu klasiků 1. poloviny 20. století, či jinak řečeno „z modernistického kompozičního stylu 20. a 30. let minulého století.“<sup>268</sup> Jeho komorní tvorba vzniká obvykle v těsném kontaktu s interprety, pro které jsou skladby přímo napsány. Doušova rozhlasová tvorba je velmi bohatá a vznikala zejména v 80. letech. K nejvýznamnějším počínům v tomto směru patří dětská miniopera *Jak v Kocourkově stavěli školu* na vlastní libreto podle povídky E. Petišky (1985) a *Dialogy o lásce* – kompozice pro zpěvačku, recitátora, 3 kytary a bicí na text F. G. Lorey (1988).

---

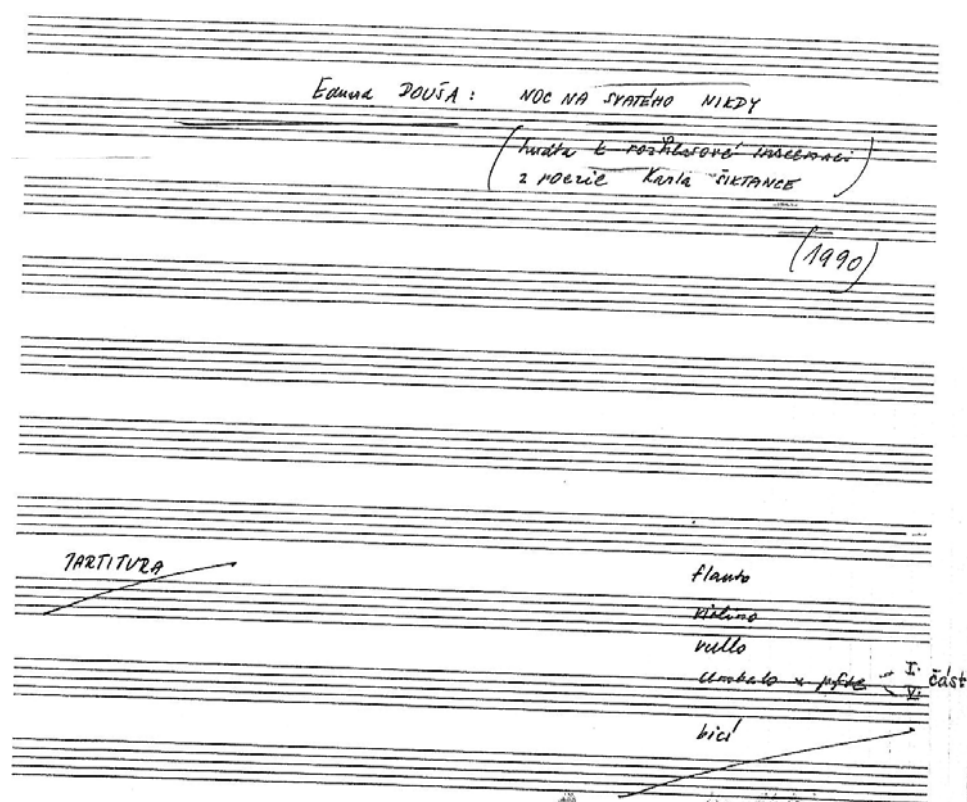
<sup>267</sup> <http://www.musica.cz/skladatele/dousa-eduard.html>

<sup>268</sup> <http://www.musica.cz/skladatele/dousa-eduard.html>

### 3.11.1. Noc na svatého Nikdy, rozhlasová hudebně poetická koláž z poezie Karla Šiktance pro dva recitátory, flétnu, housle, violoncello, cembalo, klavír a bicí (1990)

obsazení: 2rec, fl, vno, vcl, cemb, pfte, perc

durata: cca 24 minut



Rozhlasová hudebně poetická koláž *Noc na svatého Nikdy*<sup>269</sup> vznikla na básně českého samizdatového básníka Karla Šiktance (1928). Šiktancovo dílo je charakterizováno jako básně, v kterých se „zlomky lidové řeči (překladla, vulgarismy) mísí s umným metaforickým jazykem, četnými kulturními narážkami a dalšími stylovými vrstvami [...] Vzniká tak několikanásobné překrývání a vrstvení významů.“<sup>270</sup>

Pro zhudebnění Šiktancovy pětidílné básně zvolil Eduard Douša obsazení flétna, housle, violoncello, cembalo, klavír a bicí.

<sup>269</sup> Nahrávka – Český rozhlas Praha VM184335 (Boris Rösner – recitátor, jméno recitátorky neznámé, Quartetto con flauto, jméno hráče na bicí neznámé), dokumentace k této nahrávce v Českém rozhlasu neexistuje, partitura – soukromý archiv autora, rukopis, datováno 30. 10. 1990

<sup>270</sup> Holý, Jiří, Samizdatová literatura in: Lehár, Jan a kolektiv, Česká literatura od počátků k dnešku, Praha 1998, s. 785

## Typ hudebního materiálu

Autor užívá většinou hudební prostředky založené na rozšířeně-tonálním myšlení, místy však dospívá k atonalitě (např. kvartové harmonie). Výrazná je chromatická melodičnost témat a bohatá synkopovaná rytmizace. Obohacení přináší často uplatňované témbrové prvky (frullato flétny, bicí nástroje).

Patrná je zde snaha o sledování významu textu a jeho hudební ilustraci nebo hudební ztvárnění atmosféry. Úsilí o vystižení nálady se projevuje častou rytmickou motoričností a opakováním rytmicko-melodických modelů či motivickými návraty z předchozího průběhu.

## Formální půdorys

Formální půdorys i tektonika skladby je podřízena spádu poezie, formálně tedy nekopíruje ustálené hudební formy. Dílo je rozděleno do pěti částí podle jednotlivých básní.

### **1. část Noc na svatého Nikdy**

#### **úvod – a – b – c – b1 – c1 – c2 – a1 – b2 – a2**

hudební úvod 3 takty

a: repetitivní plocha motorického rytmu – opakovaný model založený na synkopovaném rytmu v klavíru a osminovém doprovodu ostatních nástrojů ilustrující jízdu vlaku

*Muž: V kočičím stříbře zimní tmy zní vlak. Blýská a tříská, jak by svět mi hrál sbohem! na perleťový buben. Bor ze sna hrozí, nasedám – a do škvír dveří cpe se za mnou hvězda. Vlak je jak kostel, který utíká. Cos se v něm modlí. Cosi nařiká. A nikde nikdo. Jenom prchlý sníh, jak by si bezrucí přede mnou podávali dveře. Noc mluví z cesty, Jdu a kynu jí. Že lže. Že blázen, kdo jí věří. Však hořkém šeru u posledních dveří se křížují: Vlak náhle zmlká, jak by pod ním plul Velikonoční ostrov...*

B: nástup tématu zvonkohry za doprovodu cembala – koresponduje s náladou textu

*Bojím se křičet. (Snad že doposud jsem neřekl ti slovo ani šeptem) Jsi z par. Jsi sněžná. Sediš v konci tmy – a luna ledová ti stojí za hlavou a žhne ti ve vlasech jak hvězdné hodiny. A vůz je plný rzi. A noc jak těžký hřích. Sediš a směješ se. Tiskneš si k stehnům šaty plné světla. A z větví za okny se v kusech rítí sníh. Jak by to století, v kterém tě potkávám, trhalo v nebi Pánu Bohu srdce!*

c: pochodový rytmus prokládaný klavírními melodickými úryvky, které jsou následně rozvinuty do širší plochy v synkopovém rytmu

*„Kam jedeš?“ ptám se. A tvá tichá dlaň vysype z klína trojúhelníkové světlo a ještě zlatá běží před tebou a klade se mi na užaslé oči. Prohlédám prsty. A tma při trati má náhle barvu uzdu a opratí. Zní biče ze saní a zvon, ach, vyzvání... Jak na svatební jízdu!*

b1: návrat tématu zvonkohry, tentokrát hraný také flétnou

*„Blázinku. K tobě!“ ... Dýcháš. A tvé rty jsou zlé. Rybička – z dětství muž – běží mi po hrdle. A měkce smeká se. A hladí do krve. A já tě nechápu. Jsem přece tady. Blíž než smrt! A ze všeho, co mám, jsou náhle nejmladší mé pomatené ruce...! Počkej! Tam venku, slyšíš? Vojáci...*

c1: pochodový rytmus – variace – náznaková stylizace vojenské hudby

*Jdou proti nám a cize řvou, na bodlech peří z bud a rozpáraných úlů. Neboj se. Je tu tma. A vlak tu nestaví. Nech si mou hlavu. Šťastní bezhlaví! Nemají kam si zvát olůvku ani mrak na jednu malou, za vším pláčem slzu. Máš černé maso. Teplé. A já, zbaven úst, černých a teplých, letmo, svlékám tě a zděšen sladkou lstí tlačím se k oknu, abych zakryl třpyt, jímž po zem nahá náhle rozsvěcíš půl letícího světa...*

c2: housle sólo – quasi cadenza – tematicky vycházející z předchozí hudby

*Pole jak kerný led. A hvězdy jak vlčí zuby nad beránčím hrdlem. Slyším jen jména. Lovčí, snívá, zbraň... Zní mi jak srdce, kterým chybí dlaň... Horoucí, hebká. S tisíci prsty co jdou. Co líné, hladí proti srsti. Ach paní! Spínám nad hlavou tvé nohy k bohu bouří, aby v bílé mstě ušetřil v jedné vsi stín hrušky. Vévodkyně, pod kterou poprvé mi tato něžná noc šla hlavou, úzkostná že uslyšíš až do patra, jak slibuji, jak hrozím.*

a1: návrat a postupné narůstání plochy motorického rytmu – variace

*Těšení, závist, rábí – slyším vše. „Ano.“ „Ach, ano.“ Hloupá, ani za nic... A smích. A jména povědomých stanic, co zní, co vábí jako polní mše. Máš v sobě cestu, ptám se na ni. Máš v sobě propast, jak má hlava. Mlč! Noční vlak má lehké spaní. Mlč! Noční vlak se převrhává! Máš kouska srdce. Dýchám ústy. Máš v klíně závěj. Dýchám vodu. Jsi má, jak strach, když krev se spustí. Nech mě. Ach nech mě, nechci na svobodu. Jsi z par. Jsi sněžná. Svítá. Jest i není. Mráz. Korálková zem. Ach krásné pustošení! Krátké a sladké, krásné pustošení!*

b2: návrat tématu zvonkohry a flétny – variace

*Svítá, vlak stojí. Vím, a nechce se mi. Vím, venku staví na hedvábnou kaši. Vím, venku kočár, přimražený k zemi. Vstáváš... Jsi celá z doteků a slastí. Směješ se ve mně nizoučko jak v hrobě: „To na kraj světa je to blíž než k tobě!“ A já, jat smíchem, civím do polí, abych se dozvěděl, jak se tu o mě říká a couvám pozpátku! Na zdi jen bílý pruh a díry po skobách, jak by si nádraží prostřelit hlavu chtělo. Klekám a běžím zpět a slyším vojáky.*

a2: quasi pochodový rytmus – repetitivní plocha – závěr

*Jdou proti nám a cize řvou... A sražen za hrob snu svým náhlým zoufalstvím... Vyju ti vztekem u nohou jako pes... a přikrývám tvé rozsvícené tělo...*

## **2. část Balada vánoční**

**a – b – a1 – b1**

a: cembalo exponuje disonantní sekundové střety v pravidelném čtvrtkovém rytmu, navíc ozvláštněné houslovou sordinovanou barvou a bicími. Flétna a cello nastupují s melodií v polyfonickém zpracování

*Žena: Na ledovém, na jezeře froté lajntuch – a v něm sáklá svatvečerní krev. Z pršínosu luny kape. V rákosí, v tom lese nahém, celá jedním bílým tahem. Paninka Marie na bruslích z nerezů plyšově zaletí na hudbu od jezů, sama hřích, ach, samodruhá. Světská přízeň v kruhu dupe. Kdesi v dálce pod olšemi sem tam tupá šupa v zemi... jak by se cikán Růžička probouzel ze sna v obilném hrobě. Nebo to praská led? Proboha, paninko!*

b: oprostění sazby – pouze cembalo a housle, později výrazná violoncellová melodie

*Třaslavé spínám na patenty les a sypu porybným do klína cukrátky, slidová cukrátky a na kost sladké zdrobněliny slunce. Te deum laudamus! Ale co to? Jez umlká... Klapou kdes naprázdno železa na vlka... a na plyši, na ledovém, celá jedním bílým slovem paninka Marie rukama lesklýma na křivé kře kroucí vleže si objímá andělku obtíž bezbožího těla!*

a1: variace hudby dílu a

*Kane, kane z krasobruslí. Jediný z pěstounů, zpřísáhlých u soudu obecní teploušek leze k ní po proudu, zmetá, smetá nazareta holčičími vlasy.*

variace hudby dílu b: bez textu

### 3. část Léto v Portoroži

#### a – a1 – koda

a: hudební plocha vystavěná na střídání třídobého a dvoudobého metra (33322), melodická linka ve flétně je doprovázena harmonií a motoricky pravidelným rytmem cembala

Žena: *Bylo jedné lichometné luny.* Muž: *Jedné luny, jedné dálky – hladila tě pod korálky až na živé maso.* Žena: *Mít tak kousek moře. Něco jako moře, na čem nezáleží.* Muž: *Vyvdala si kámen, malé zimní kino, do kterého sněží.* Žena: *Běží film... a pláče. Na ledových tácech pusinky a želé.* Muž: *Malé smírné nebe. Sníh nás zavál v loži, jak dva archanděle.* Žena: *Mít tak okna k moři. Chaplinovu růži v jantarové váze.* Muž: *Svět je hlavou dolů, jen tvé sladké prsy v přísné rovnováze.* Žena: *Moře mluví pravdu! Moře ze sna křičí o tobě a o mně!*

a1: variace prvního dílu – rychlejší tempo, v kterém hlavní melodie probíhá v kontrapunktickém dialogu violoncella a flétny, poté návrat původního tempa

Muž: *Bolívá mě srdce. Jako by se drobil drahokámen v domě.* Žena: *Proč jsi mne sem vodil? Malé zimní kino bude o pláč větší.* Muž: *Po hluchých tam hudba. Po koktavých báseň ve zvonové řeči.* Žena: *Pojď... Uvážem čluny. Na břehu mě uspíš – probudím se v Praze.* Muž: *Bude mír, až líto. Tvoje sladké prsy v přísné rovnováze.*

koda: prodleva violoncella a cembala, nad kterou se do ztracena opakují osminové tóny b2-ges1-c2 v houslích, v pravé ruce cembala se spodní malou sekundou

Žena: *Bylo jedné úplňkové luny.* Muž: *Jedné hlavy. Jedné bóje – vylil se mi do pokoje klobouk plný krve.*

#### 4. část Sám se svou básní

##### a – a1 – a2 (unisono) – a3

Kratší disonantní část proměnlivého metra obsahující čtyři hudební fráze. Hrají tři nástroje – fl, vno a vcl. Dle počtu taktů se část dělí na 7-8-6-12. Flétnovou melodii odkazující k předchozí části doprovází harmonická složka svěřená houslím a violoncellu, které jsou vedeny homorytmicky v paralelních zvětšených kvartách nebo velkých septimách. Ve třetí šestitaktové frázi tvoří výrazový kontrast dvoutaktové tutti unisono. Poslední fráze přináší v podobné náladě harmonický tříhlas.

Muž: *Ale co s tou ledovou bižuterií slz, co mi tu po tobě zůstala, má lásko? Podpiš si mě, loudíš, příčná – a má ústa náměsíčná krvácivě značí si tě v nížinách, kde prchle tiká filigránské srdce. Jak by vlekl mě průvod saní. Jak by v tobě v bílých kusech od ofinky k patám pukal kámen pro mudrce. „Nepospíchej!“ Spíláš, slepá. Lůny lebka velkolepá kdesi blízko, v řeckých horách srká nahlas vroucí perleť z polévkové mísy. Hroby po vsích učí tichu. Křížem v loži rozházeném jsme tu zbyli, zalklí křikem, my dva souzený si. „Lásko moje...“ šeptáš spící – a mně v temné metelici ran a slzí a horkých vlasů ještě zbývá nahlas polknout tvoji hořkou slzu. Ramínek pár ve tvé skříni tence bije. Zimně třpytná, líbáš ze sna mého srdce čistou zlomeninu.*

#### 5. část Muž a žena – materiálové shrnutí důležitých prvků skladby

##### a – b – a1 – c – d – e – d1 – f – d2 – g – f2 – a2 – coda (f3)

a: ilustrace běhu – rychlé tempo, osminy v klavíru

Žena: *Běžel. Slyšel bílé Labe, prstíčkem jak v zemi hrabe. Běžel, slyšel mezi jezy plakat vězně na Bezdězi. Běžel, padal. Tisíc vorů táhlo za ním bílou horu.*

b: flétnová melodie, později ve dvojhlasu s houslemi, kvartové akordy v klavíru

Muž: *Ležela v lesích trav, nádherně hrůzná, hrůzně nádherná, ach spala. Líná jak lávové jezero. Dlouhá jak sněžení. Nahá jak pergamenová mapa. A dravci na nebích zeli a mizeli. A potmě ve žlebích voněly svízely. Ležela v lesích trav, nádherně hrůzná, hrůzně nádherná, ach spala!*

a1: rychlé tempo, osminy v klavíru, v závěru unisono kvartová melodie v triolách (pesante)

Žena: *Ohlížel se. Chudší zvonů, zvoucích ku mši jak by k honu. Chudší nože. Chudší brousku, chudší smyček na motouzku. Chudší slin. Neb nejdál plivá lež. A ta je jaktěživa.*



c: cluster klavíru, náznak punktualismu, dohrává sólo flétna

Muž: *Malá, bílá lavinová byla z hor, v nichž slzy boží kanou zemi po hřebenu, po kozičkách po tmě v senu. Nad hlavou jí v nebi stála smetánka a peří. Pohládl ji po slabinách. A jak sám by na svou smrt, ach, prchal víš a v plné hrsti cítil růst své vlastní prsty; povětrí se kdesi blízko utíkalo, urččené do huňatých koní. Malá, bílá, lavinová, byla z hor, v nichž slzy boží kanou zemi po hřebenu. Po kozičkách, po tmě v senu. Nad hlavou jí v noci stála smetánka a peří.*

d: pochodový rytmus – variační návrat hudby dílu c z 1. části

Žena: *Žlukla krev. A po vsích rasi modlili se za psí časy. Proud, hřích plout A po všech březích tajní hajní na pařezích. Oka v ovsích, oka v žitu. Od koryta ke korytu.* Muž: *Vzdychla ze sna, jak by pámbu sňal z ní strach. A sňal z ní hanbu.*

e: housle sólo – variační návrat dílu c2 z 1. části

*Slastný pot jí stál kol hrdla jako mléčné zuby. Laskal ji. A z končin těla šla mu vstříc, ach, nekřesťanská, všechna krev a jen se chvěla, těžké prsy lily se mu do dlaní jak slzy. Počaly mu plakat ruce. Vzdechla ze sna, jak by pámbu sňal z ní strach. A sňal z ní hanbu. Slastný pot jí stál kol hrdla jako mléčné zuby.*

d1: pochodový rytmus – variace

Žena: *Drnčel sad. Rád, že se hýbá. Obrán na kost. Jako ryba. Páchla zvěř. A nože v dlaních lhalý jménem podřezaných. Panáčkoval hněv – půl chorý, jeden pes pro všechny dvory.*

f: variační návrat hudby ze 4. části

Muž: *Nohy křížem, sen jen lhala. Celá v houfu kolem srdce. Celá z trýzně. Celá z žízně, co v ní drápkem nabíhala. Jak by Bůh ji nesl v loktech z havraniho na vraného koně. Pozdvihoval ji jak tráseň. Bral ji za srst. Jak se zdvíhá beránčí. A sladká tíha. Šla mu vstříc, jak steskům chodí úplňková zima. Nohy křížem, sen jen lhala. Celá v houfu kolem srdce. Celá z trýzně. Celá z žízně, co v ní drápkem nabíhala.*

d2: pochodový rytmus – variace

Žena: *Ze lží, kámen po kameni, věž. A chrám. A svaté čtení. Kdo se ztratí? Kdo se vrátí? Mlč! Jdou svatí parohatí! Letí, světí, kupčí vážky. Zadělejte na jidášky!*

g: čistě tonální, polyfonní pasáž v e moll

Muž: *Sáhly po něm spící ruce. Sáhla po něm hebká smyčka. Brala si ho slast i bázeň, braly si ho po kousíčkách. Byl v ní hlavou, padal. Stál v ní, vzdán jí už, jak nůž své ráně. Povětríčko si kdes nízko přilízlo své suché vlasy. Mrak – lysinka nebe – nad ní tál, ach, tál jak vůle Páně. Sáhly po něm spící ruce. Sáhla po něm hebká smyčka. Brala si ho slast i bázeň, braly si ho po kousíčkách.*

f2: variační návrat hudby ze 4. části

Žena: *Libo loubí? Libo louku? Sypte svatým do klobouku. Libo livrej? Libo slávu? Sypte svatým do rukávu. Služte za bič, za pometlo. V hlavě tmu a v kapsách světlo.* Muž: *Sáhly po něm spící nohy. Šel jim vstříc, jak chodí cesty. Zardousilo ho smích a nářek, zardousilo si ho štěstí. Ztichal svět. Jen lodě táhly z lovu perel, rozsvícené, jak vánoční stromy. Křikli orli kejklíři. A v dálce vyhrkala svatá kletba zemi z bezvědomí. Sáhly po něm spící nohy. Šel jim vstříc, jak chodí cesty. Zardousil ho smích. A nářek. Zardousilo si ho štěstí.*

a2: ilustrace běhu – rychlé tempo, osminy v klavíru

Žena: *Běžel. Slyšel bílé Labe, prstíčkem jak v zemi hrabe. Běžel, slyšel mezi jezy plakat vězně na Bezdězi. Běžel, smál se. Tisíc vorů táhlo ke dnu bílou horu.*

coda: quasi chorál, vychází z dílu f, konec v D dur

## Technika spojení odlišných vrstev

Jako jednotlivé vrstvy zde lze chápat básnický text přednášený recitátory a hudební doprovod – dvě samostatné, ale na sobě vzájemně závislé složky. Přestože je hudba kompaktním celkem korespondujícím s textovou předlohou, k náznakům stylizace dochází ve chvíli, kdy se v básnickém textu objevují odkazy k situacím vhodným k hudební ilustraci. Jedná se však jen o náznaky a jednotu hudební řeči není narušena.

- ilustrace vlaku: 1. část (opakovaný model založený na synkopovaném rytmu v klavíru a osminovém doprovodu ostatních nástrojů)

RUDBA: E. DOVĚA  
 VERŠE: K. ŠTĚPÁNEK

I - NUC NA SVATEHO NIKDY

TACEJ CONNOTO  
 POCO GRAVE (a=112)

ROLUTO (♩=84)

REG. (H.)  
 FE.  
 VIOL.  
 Comb.  
 Vcllo.  
 Bici.

f  
 f  
 f  
 f  
 f  
 f

V KOCIČKĚ  
 STĚŽE  
 ZIMNÍM  
 VĚK.

OLYSKA, ATRISKA, JAK BY SVĚT MI HRAJ  
 SROUHEJ! BOH JE JAKA HROD, NABĚDAJ  
 ZA HNOU MĚDA. VĚK JE JAK KOSTEL,

pizz. [Enlino ač mi 2 a 3. volta]  
 [cembalo od 3. volta]  
 arco  
 kompleksovy:

1. - 2. 3.  
 NA PERLETOVÝ DUBEN.  
 A TO SEHŘI VĚRÍ ČEJE  
 KTERÝ UTÍČA. COI JE VNEHODNÝ. COI NABĚKA. A NIKDE (VĚDĚ) JEJICH PRCHLY JAK  
 JAK BYJTI BEZRUCÍ TREDE HNOU

Handwritten musical score for "The Song of the Lark" (Korol' Ptich'nykh). The score is written on ten staves, including vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and instrumental parts (Piano, Violin, Viola, Cello, Double Bass). The music is in G major and 2/4 time. The lyrics are in Russian. The score is divided into two systems. The first system ends with a double bar line. The second system begins with a key signature change to G major (one sharp) and a tempo change to "Allegretto" (marked with a "1=69" tempo indicator). The score is handwritten and shows signs of being a working draft, with some corrections and annotations.

- náznak pochodové stylizace: 1. část (quasi pochodový rytmus prokládaný klavírními melodickými úryvky, které jsou následně rozvinuty do širší plochy v synkopovém rytmu)

*AGITATO. RISOLUTO* (♩ = 116)

REC. *TRAM JEDEN? PRAHA JE AKA TICHA PLAK VYSTE Z PLINIA TRADICENI KOVE SVETLO*

TACET

R.

Viol. *pizz.*

Cemb.

Vcllo

Bcl

*flatterzunge*

REC. *A JESTE ZATA BEZI PRED TEBOU A KLADE SE MI NAVRATLE OCI. PROHLIDAJI PRSTY A JAK*

R.

Viol.

Cemb.

Vcllo

Bcl



- ilustrace běhu: 5. část

(F.) - MUŽ A ŽENA

*TOTO VIVO*

REC. *REŽEL, SLÝČEL BÍLÉ LADE,  
PŘEVÍKNEH JAK VÍCH V HORE.* *REŽEL, SLÝČEL HROU JARÝ ZHAKAT* *VEZNÉ NIH BĚŽEHO: BĚŽEHO,*

*Viol.* *pizz.* *mf*

*Clav.* *mf*

*Vcllo* *pizz.* *mf*

*Viol.*

*REC.* *PAZAL. TISE VORJ FOUHO ZA NIH BĚHO HOU.*

*Te.*

*Viol.*

*Comb.* *[mf]*

*Vcllo*

*Viol.*

Určité hudební pasáže také odkazují na jedné straně k poetice tzv. Nové hudby, na druhé straně k tradiční tonální komorní sazbě.

- pasáž odkazující k punktualismu a témbrové hudbě:

The image displays two pages of a handwritten musical score. The top page features a vocal line (REC.) with Czech lyrics: "POHLADIL SI DO SLABINÁČU, A JAK MŮŽE BYT NA SVOU SMRT, ACH, PECHÁČ...". Below the vocal line are staves for Violin (Vcl.), Viola (Vcl.), Cello (Cello), and Double Bass (Bass). The bottom page continues the score with the tempo marking "Toco GRAVE" and the instruction "ad lib. (quasi cadenza)". The vocal line on the bottom page has lyrics: "BYLA I HOR, VNICHĚŘEJ, PO TĚH VĚNU. NAD HLAVOU JI' VNĚBÍ ITÁLIA SMETÁNKA A PĚČI...". The score includes various musical notations such as dynamics (mf, f), articulation (pizz., staccato), and performance instructions (sul ponticello, flautazione, sulla mano). The notation is handwritten and includes many musical symbols and clefs.

- tonální polyfonní pasáž: 5. část

*a tempo*

*stály to něm spili ruce.*

*SÁLA PŮNĚH NEJEDÁ MYŠKA. BRALA SI NO SLAST I BAZEN, REALY SI NO POUŠTĚKÁM.*

~~BE VŮNĚH NEJEDÁ MYŠKA. BRALA SI NO SLAST I BAZEN, REALY SI NO POUŠTĚKÁM.~~

*BE VŮNĚH NEJEDÁ MYŠKA. BRALA SI NO SLAST I BAZEN, REALY SI NO POUŠTĚKÁM.*



II KŮPEC NÍKED PŘELÍZLO SVÉ SUCHÉ VLASY. MRAK - LUNKA KEDĚ - NAD NÍ TÁL ROK,

TAL JAK VŮLE PÁNĚ. SÁHLY TO NĚH SPÍČÍ RŮCE. SÁHLA TO NĚH HEBCA' SHYŮKA. DEALA SI HO  
 GLASKI, BALEM. DEALY SI HO  
 (TO KOUČIDELNĚ.)

## Shrnutí

Doušova skladba je sevřeným celkem, v kterém hudba, výrazově kontrastní, ale stylově jednotná, sleduje textovou předlohu. V některých momentech se autor snaží zachovat čistě hudební logiku (polyfonie, motoričnost). Zejména pro závěrečnou část Muž a žena je typická střihová práce ve výrazu hudby. Dle básnického textu se rychle mění charakter (dramatičnost x lyričnost, ilustrace vlaku, běhu, vojska, tonalita x atonalita).

Označení Doušovy skladby jako montáž<sup>271</sup> nebo jako koláž<sup>272</sup> dokumentuje dobovou nezřetelnost významu těchto pojmů. Jedná se o podobný případ, jako nejasnosti např. u označení zvukových záznamů Milana Grygara jako koláže a zároveň montáže. Skladba kombinující nebo montující k sobě text a hudbu je tak označována dvojím způsobem.

typ kontrapozice: žánrové stylizace, výrazové kontrasty

typ spojení: kontinuální průběh hudby dle básnického textu

autorský záměr: vystižení významu textu, jeho ilustrace, dokreslení

hudební druh: rozhlasový melodram

---

<sup>271</sup> <http://www.musica.cz/skladatele/dousa-eduard.html>

<sup>272</sup> [http://www.musicbase.cz//index.php?page=detail\\_skladby&mod=zobraz&rozsah=limit&ID=10776](http://www.musicbase.cz//index.php?page=detail_skladby&mod=zobraz&rozsah=limit&ID=10776)

## 4. Závěry z analytických sond

Následující přehled shrnuje poznatky z analytických sond. Ukazuje, jak početné je ve skladbách užití citátů, stylizací, jaký typ materiálu nebo kompoziční techniky je užit v autentických autorských vrstvách, typy spojení konfrontačního materiálu a autorské záměry.

U tří skladeb označených jako polystylové či užívající více stylů (Forró – Koncert, Graham – Dolcissima, Bulis – Čtyři skladby) je třeba podotknout, že polystylovost je zde chápána nikoli jako kontrapozice čistých stylů (např. barokní styl x jazzový styl), ale pouze jako výběr některých vzájemně odlišných stylových prvků a práce s nimi (např. passacagliový bas, fugová expozice, banální akordická sazba).

### 4.1. Typy hudebního materiálu, technik a spojení

#### a) z hlediska složky autentické hudby zpracované soudobými technikami

##### Dodekafonie, serialita

4 skladby

Forró – Koncert

Klusák – Sonáta

Blatný – Autokoláž

Tým – Divertissement

##### Aleatorní plochy

7 skladeb

Válek – Symfonie č. 10

Blatný – Meditace

Blatný – Autokoláž

Štědroň – Affeti graziosi

Kapr – Omaggio

Parsch – Útěk

Tým – Divertissement

### Témbrové plochy

13 skladeb

Štědroň – Cantus Planctus

Štědroň – Affetti graziosi

Blatný – Meditace

Blatný – Autokoláž

Kapr – Omaggio

Forró – Koncert

Ištvan – Zaklínání času

Ištvan – Odbila hodina

Válek – Symfonie č. 10

Parsch – Útěk

Kopelent – Legenda

Tým – Peripetie

Tým – Ecce homo

### Punktualismus

1 skladba

Štědroň – Affetti graziosi

### Odkaz k minimalismu

1 skladba

Bulis – Čtyři skladby

### Tonalita a rozšířená tonalita

3 skladby

Graham – Dolcissima mia vita

Hanuš – Variace a koláže

Douša – Noc na svatého Nikdy

### Modalita

3 skladby

Forró – Koncert

Fišer – Double

Fišer – Report

### Elektroakustická složka

5 skladeb

Ištván – Odbila hodina

Piňos – Obžalovaný

Forró – Koncert

Tým – Peripetie

Tým – Ecce homo

### Užití prvků historických hudebních forem

3 skladby

Štědroň – Jazz Ma Fin (středověké moteto)

Ištván – Odbila hodina (rondové prvky)

Graham – Dolcissima mia vita (náznak Passacaglie)

Forró – Koncert (Passacaglia, Fuga)

Tým – Divertissement (třídílné nebo vícedílné formy)

Z hlediska složky autentické hudby vytvořené vlastní invencí autorů a zpracované soudobými technikami je nejčastějším prvkem užití témbrových ploch a aleatoriky, mnohem méně je naopak zastoupeno tradiční rozšířeně-tonální tvarování hudební věty. Velmi často je u analyzovaných skladeb užito také variační zpracování.

Významným prvkem v analyzovaných dílech je využití elektroakustické složky jako významného tvůrce „kolážových“ situací v průběhu skladeb.

## **b) z hlediska konfrontující vrstvy**

### užití historického citátu/citátů

8 skladeb

Klusák – Sonáta (středověká antifona)

Tým – Divertissement (Haugwitz, Beethoven)

Tým – Ecce homo (sborový zpěv z magnetofonového pásu)

Štědroň – Cantus Planctus (planktus Svatojiřského officia)

Hanuš – Variace a koláže (Beethoven, Chopin, Fibich, Dvořák)

Blatný – Meditace (Dvořák – Holoubek)

Piňos – Obžalovaný (Dvořák, Janáček, Beethoven)

Fišer – Double (Fischer – Tafelmusik)

### užití citátu lidové hudby

1 skladba

Ištván – Odbila hodina

### užití citátu jazzové hudby

1 skladba

Tým – Ecce homo (big band z magnetofonového pásu)

### užití citátu z vlastní skladby

2 skladby

Blatný – Autokoláž (autorská koláž skladeb 10'30'' a D-E-F-G-A-H-C)

Tým – Divertissement (Piňos – Karikatury, 6. věta)

### užití quasi historické stylizace

8 skladeb

Ištván – Zaklínání času (quasi „barokní“ stylizace, diatonické refrény)

Ištván – Shakespearovské variace (quasi renesanční stylizace)

Kopelent – Legenda (quasi renesanční stylizace, gregoriánský chorál)

Štědroň – Jazz Ma Fin (quasi středověké machautovské moteto)

Štědroň – Affetti (quasi barokní bendovská faktura)

Blatný – Autokoláž (quasi renesanční stylizace)

Válek – Symfonie č. 10 (quasi barokní stylizace)

Tým – Divertissement („pseudohaugwitzovské“ prvky)

#### užití quasi jazzové stylizace

6 skladeb

Štědroň – Cantus Planctus

Štědroň – Jazz Ma Fin

Ištvan – Shakespearovské variace

Kopelent – Legenda

Blatný – Meditace

Blatný – Autokoláž

#### užití quasi folklórní stylizace

3 skladby

Kapr – Omaggio (venkovská dechová kapela)

Graham – Dolcissima mia vita (africká hudba)

Kopelent – Legenda (lidový valčík)

#### užití quasi žánrových stylizací

5 skladeb

Fišer – Report (vojenský pochod)

Parsch – Útěk (vojenské pochody, salónní hudba, banální popěvky)

Bulis – Čtyři skladby (banální prvky)

Kopelent – Legenda (vojenské intonace)

Douša – Noc na svatého Nikdy (ilustrace vlaku, běhu, vojska)

#### bez citátů nebo stylizace

1 skladba

Tým – Peripetie

Nejvíce je v analyzovaných skladbách užito citátů nebo stylizací historické hudby, rovnoměrně jsou v dalším sledu zastoupeny stylizace jazzové, folklórní a žánrové hudby. V minimální míře skladatelé ve vybraných kompozicích citují lidovou a jazzovou nebo vlastní starší hudbu.



## 4.2. Typy vrstevní odlišných materiálů

### horizontální (následné) zaznívání kontrastních vrstev

8 skladeb

Blatný – Meditace

Graham – Dolcissima mia vita

Fišer – Double

Fišer – Report

Blatný – Autokoláž

Bulis – Čtyři skladby

Hanuš – Variace a koláže

Douša – Noc na svatého Nikdy

### vertikální (simultánní) zaznívání kontrastních vrstev

6 skladeb

Klusák – Sonáta

Kopelent – Legenda

Štědroň – Affetti graziosi

Kapr – Omaggio

Ištvan – Zaklínání času

Válek – Symfonie č. 10

### horizontálně-vertikální (kombinované) zaznívání kontrastních vrstev

11 skladeb

Štědroň – Jazz Ma Fin

Štědroň – Cantus Planctus

Piňos – Obžalovaný

Forró – Koncert

Ištvan – Shakespearovské variace

Ištvan – Odbila hodina

Parsch – Útěk

Kopelent – Legenda

Tým – Peripetie

Tým – Ecce homo

Tým – Divertissement

V typech prezentace odlišných vrstev vládne rovnoměrné zastoupení horizontálního (následného) a vertikálního (souběžného) zaznívání. Nejčastější je ovšem kombinace obou základních typů, která umožňuje celkově proměnlivější průběh skladby.

### **4.3. Techniky spojení odlišných vrstev**

#### citát a variace

1 skladba

Hanuš – Variace a koláže

#### postupné překrývání vrstev

4 skladby

Ištvan – Odbila hodina

Ištvan – Zaklínání času

Válek – Symfonie č. 10

Tým – Divertissement

#### stříh, náhlý přechod

7 skladeb

Ištvan – Shakespearovské variace

Štědroň – Affetti graziosi

Piños – Obžalovaný

Graham – Dolcissima mia vita

Forró – Koncert

Bulis – Čtyři skladby

Douša – Noc na svatého Nikdy

#### stříh i překrývání (kombinace)

5 skladeb

Parsch – Útěk

Blatný – Autokoláž

Tým – Peripetie

Tým – Ecce homo

Štědroň – Cantus Planctus

Nejčastější formou spojení kontrastních ploch je princip stříhu a náhlého přechodu bez spojovacích oddílů převzatý z EA hudby či filmové hudby a v případě některých českých autorů (Tým, Štědroň, Ištvan) odvozený i z Janáčkovy hudby. Překrývání vrstev je druhou hlavní technikou, častá je ovšem opět kombinace základních typů spojení. Tradiční Hanušova skladba s variačním principem je v tomto směru jedinou výjimkou.

Přístup k analýze C. C. Losady se ukázal jako nosný pouze zčásti. Ze tří principů – překrývání, vložení chromatiky a rytmické plasticity – se v analyzovaných skladbách objevuje zejména překrývání. Odbila hodina (1979) M. Ištvana užívá nejzřetelněji principu překrývání, k principu rytmické plasticity se přiblížil P. Blatný v přechodech mezi kontrastními částmi v Autokoláži z roku 1972. O principu rytmické plasticity lze hovořit také u Sonáty pro housle a dechové nástroje (1964–65) J. Klusáka, kde autor pracuje s materiálem středověké antifony. Klusák také částečně naplňuje princip chromatické saturace, neboť dodekafonicky komponovaná vrstva dechových nástrojů vytváří chromatické struktury komentující materiál antifony.

Pouze ve výjimečných případech se v analyzovaných skladbách potvrdila teze Cristiany C. Losady, že skladatelé spolu s citáty přebírají i formu díla, z kterého citují. A. Piños takto doslovně přebíral formu Paganiniho Moto perpetuo v 5. větě Dvojkonzertu (1966) a J. Hanuš v 8. variaci Variací a koláží, op. 99 (1983) kopíroval formu Dvořákova Scherza z Novosvětské symfonie.

#### **4.4 Autorské záměry při užití „koláže“ a „polystylového“ projevu**

##### Snaha o nadčasovou výpověď

8 skladeb

Klusák – Sonáta („Uprostřed života ve smrti jsme“)

Kopelent – Legenda (oslava mučedníka sv. Vojtěcha, alegorie soudobé situace)

Forró – Koncert (zobrazení vzniku, průběhu a konce života, varování před nadvládou strojů)

Piños – Obžalovaný (zhudebnění absurdní situace, otázka připravenosti člověka na smrt)

Fišer – Report (reakce na vpád sovětských vojsk do Československa 1968)

Tým – Ecce homo (zamyšlení nad životem soudobého člověka, reakce na vpád sovětských vojsk do Československa 1968)

Ištvan – Zaklínání času (otázka smyslu života a smrti)

Parsch – Útek (památka statečných lidí v boji proti fašismu)

### Pocta (Hommage)

5 skladeb

Hanuš – Variace a koláže (pocta citovaným autorům a Karlovým Varům)

Blatný – Meditace (pocta A. Dvořákovi)

Válek – Symfonie č. 10 (pocta K. Škrétovi a B. Smetanovi, snaha o přiblížení se ke kořenům české hudební kultury)

Kapr – Omaggio (pocta trubce)

Ištván – Shakespearovské variace (pocta W. Shakespearovi)

### Hra s materiálem (konfrontace nebo dialog nesourodých prvků bez sémantických konotací)

Odhlédneme-li od koláže jako technického postupu, přibližuje se tento typ skladeb nejvíce k estetickému principu „hudby o hudbě“, který podrobně popsal Hans Emons.<sup>273</sup> Koláži je zde rozuměno jako estetické kategorii, kdy je ve skladbách realizována idea koláže čistě hudebními prostředky, nezátíženými záměry ani výklady směřujícími mimo hudbu.

V analyzovaných skladbách se ovšem nejedná o náhodné řazení různých prvků vedle sebe, ale o kompozice s jasným cílem a vyzněním – humor, nové zvukové možnosti, ilustrace, netradičnost pojetí.

11 skladeb

Fišer – Double

Tým – Divertissement

Tým – Peripetie

Štědroň – Affetti graziosi

Štědroň – Jazz Ma Fin

Štědroň – Cantus Planctus

Graham – Dolcissima mia vita

Ištván – Odbila hodina

Blatný – Autokoláž

Bulis – Čtyři skladby

Douša – Noc na svatého Nikdy (ilustrace významu textu)

---

<sup>273</sup> Emons 2009. Princip „hudba o hudbě“ se také označuje jako metahudba – viz I. díl, kapitola 4.2. Adhocismus, intertextualita, metahudba, mix, recyklace, transference, střih, s. 35–36

Projevují se celkem tři typy autorských záměrů: snaha o nadčasovou výpověď, pocta osobnostem nebo hudebnímu nástroji a hra s materiálem.

V typu snahy o nadčasovou výpověď skladatelé volí prostředky k vystižení významu textové předlohy a k vytvoření jejího plnohodnotného hudebního protějšku (Klusák, Kopelent, Piños, Ištvan). Další komponují hudbu v souladu s inspiračním zdrojem, buď se snahou komentovat aktuální dění (Fišer, Forró, Tým – Ecce homo) nebo s cílem komentovat nedávnou minulost (Parsch). V těchto kompozicích se nejvíce uplatňují vlastní autorské stylizace historické nebo jazzové hudby.

Autoři pěti skladeb se snažili o vzdání holdu skladatelům minulých staletí (Hanuš, Blatný, Válek), dalším umělcům (Ištvan, Válek, Hanuš) nebo konkrétnímu nástroji (Kapr).

Nejčastějším případem autorského záměru se však ukázala hra s materiálem (princip Musik über Musik), tedy skladby bez verbálně formulované inspirace či filosofické teze a se snahou o vtip a humornou nadsázku (Fišer, Tým – Divertissement, Štědroň, Bulis), hudební ilustrování přednášeného textu (Douša), dialog s vlastní starší hudbou (Blatný) či vyzkoušení kompoziční nosnosti použitého materiálu (Ištván, Graham, Tým – Peripetie). Právě tyto skladby (pocta a hra) užívají nejvíce historických nebo jazzových citátů.

## II. PŘÍLOHY

### Zkratky

BROLN – Brněnský rozhlasový soubor lidových nástrojů  
ČHF – Český hudební fond  
ČF – Česká filharmonie  
EA – elektroakustická hudba  
FF UK – Filosofická fakulta Univerzity Karlovy  
FF MU – Filosofická fakulta Masarykovy univerzity  
FOK – Symfonický orchestr hl. m. Prahy (film, opera, koncert)  
HAMU – Akademie múzických umění, hudební fakulta Praha  
HIS – Hudební informační středisko  
JAMU – Janáčkova akademie múzických umění Brno  
MGG – Die Musik in Geschichte und Gegenwart  
UP – Univerzita Palackého  
SČHK – Slovník české hudební kultury  
SČSKU – Svaz československých skladatelů a koncertních umělců  
SEAH – Společnost pro elektroakustickou hudbu  
SOČR – Symfonický orchestr Českého rozhlasu

### Zkratky nástrojů

arp – arpa	fl – flauto	Ssax – saxofono soprano
Bar – baritono	fl becc – flauto a becco	synt – sintetizzatore
batt – batteria	guit – guitar	(syntezátor)
(bicí souprava)	gc – grancassa	tamb – tamburo
camp – campane	mar – marimba	tamb picc – tamburo
cb – contrabasso	mgf – striscia di nastro	piccolo
cel – celesta	(magnetofonový pás)	tb – tuba
cemb – cembalo	ob – oboe	tbn – trombone
cfg – contrafagotto	org – organo	timp – timpani
cl – clarinetto	pc – piccola cassa	trb – tromba
bcl – clarinetto basso	perc – percussioni	vbf – vibrafono
cor – corno	picc – flauto piccolo	vel – violoncello
ci – corno inglese	pfte – pianoforte	vbf – vibrafono
coro misto – coro misto	ptti – piatti	vla – viola
el guit – guitar elettrica	rec – recitazione	vno – violino
el org – organo elettrico	S – soprano	voc – voce
euf – eufonio	sax – saxofono	xlf – xilofono
fg – fagotto	solo – solo	

## Textové složky skladeb Ecce homo a Zaklínání času

### Text týmové skladby Ecce homo, vokální symfonie pro dva hlasy, orchestr a magnetofonový pás 1968

(Josef Berg, Alois Piňos, úryvky z evangelia sv. Jana a románů Proces a Zámek Franze Kafky)

#### 1. výstup (strana partitury 23–32)

ON: Čekám už dlouho. Už dlouho čekám. Dlouho čekám.

ONA: Čekáte?

ON: Pověřili mne.

ONA: Čekáte dlouho?

ON: Mne pověřili. Dlouho už čekám. Už mne pověřili.

ONA: Dlouho?

ON: Mne už pověřili.

ONA: Často?

ON: Čekám!

ONA: Jak často?

ON: Dlouho jsem zvyklý, zvyklý konat práce bez přestávky, nutné práce bez přestávky

ONA: S námahou?

ON: Bez přestávky zvyklý.

ONA: Jak dlouho?

ON: Dlouho zvyklý.

ONA: S jakou námahou?

ON: Práce pověřili vykonávat.

ONA: Často s námahou?

ON: Vykonávat bez přestávky, práce, dlouho, dlouho vykonávat, často vykonávat. Rozkaz!

Rozkaz platí bez přestávky. Platí! Můj rozkaz platí. Platí můj bez přestávky rozkaz. Rozkaz

často platí. Můj rozkaz, svlékněte se. Dlouho platí rozkaz. Obléknu vás do mýdlové pěny.

Pověřili mne, svlékněte se. Pověřili mne, obléknu vás.

ONA: Ach, vy se ostýcháte?

ON: Mlčte! Nešťastnice! Jsem zvyklý konat rozkaz bez přestávky.

ONA: Ach, vy se dlouho ostýcháte.

ON: Nešťastnice! Pověřili mne. Svléknu, oblečte. Mlčte, platí. Do mýdlové pěny.



ONA: Často vy se ostýcháte? Můj sladký miláčku, ubohý medvídku, můj sladký ubohý miláčku, teď jsi můj. Jsi můj, medvídku, můj, můj jsi, jsi miláčku můj!

ON: Měsíc právě vyšel. Vyšel právě měsíc. Právě měsíc vyšel. Vyšel měsíc právě.

ONA: Bledý luny svit nad všeobecnou zkázou.

ON: Právě měsíc vyšel. Jsi má, teď jsi má.

ONA: Jsi můj sladký miláčku, proč pláčeš?

ON: Jsi má.

ONA: Pláčeš?

ON: Líbejme lidstvo, pověřili mne.

ONA: Pláčeš?

ON: Teď jsi má, pověřili mne

ONA: Můj bledý medvídku.

ON: Lidstvo líbejme!

ONA: Ráda mlsám slad'ounký nektar.

ON: Líbejme teď!

ONA: Ráda mlsám.

ON: Lidstvo!

ONA: Líbejme

ON: Teď

ONA: Ráda.

ON: Jak nádherně bude tobě i mně.

ONA: Jak nádherně bude tobě i mně.

ON: Nám oběma, nám všem

ON a ONA: Jak nádherně bude tobě i mně, nám oběma, nám všem. Jak nádherně bude tobě i mně, nám oběma, nám všem.

## **2. výstup** (strana 53–62)

ONA: Co zde pohledáváte? Ke kterým patříte? Proč urážíte? Kdo vás pozval? Jiného nic nedokážete? Upoutat? Jak se opovažujete?

ON: K čemu takové otázky. K čemu otázky. Proč se zpěčujete? K čemu takové otázky? K čemu otázky. Proč se zpěčujete? Vedu vás. Je to ve vašem zájmu. Je to posvátný úkol. Je to v posvátném zájmu. Ve vašem zájmu, posvátný úkol, vznešený zájem, váš úkol, posvátný cíl. Je to ve vašem zájmu. Je to vznešený úkol. Je to ve vašem zájmu. Je to vznešený úkol. Je to ve

vašem zájmu. Je to vznešený úkol. Je to ve vašem zájmu. Je to vznešený úkol. Je to ve vašem zájmu. Je to vznešený úkol.

ON a ONA: Jak nádherně bude tobě i mně, nám oběma, nám všem při plnění svatých úkolů.

### **3. výstup** (strana 77–86)

ON: Dejte si pozor! Pozor! Dejte si, dejte pozor. Pozor, pozor, pozor! Pozor dejte! Dejte si. Já vám pomohu. Pomohu. Já pomohu. Vám já pomohu, pozor! Dejte si pozor, pomohu, pomohu.

ONA: Jako byste zamykal dveře.

ON: Já vám. Pozor si dejte, pomohu vám. Pozor, pozor! Já, já, já! Dám vám dobrou odměnu. Dám odměnu vám. Pozor, pomohu já, dejte, dám.

ONA: Na milost a nemilost. Všechno nadarmo.

ON: Pojd'te se mnou. Pojd'te, pomohu. Pojd'te, dejte si pozor. Pojd'te, dám dobrou odměnu. Pojd'te vlevo ke zdi!

ONA: Vám se nedá nic odepřít.

ON: Já vám pomohu ke zdi. Pojd'te vlevo! Dejte si pozor! Vlevo! Se mnou! Dobrou odměnu! Ke zdi vlevo! Ke zdi!

ONA: Odejít. Chci se usmívat. Bolí to. Pusťte mne.

ON: Své naruživosti poděkujte. Dám vám odměnu, poděkujte. Pojd'te, poděkujte! Já vám pomohu, poděkujte. Dejte pozor, poděkujte. Ke zdi! Poděkujte.

ONA: Kdo to tu křičí? Už klečí. Už vstává. Už je bezmocný.

ON: Je třeba povolení. Pozor, povolení.

ONA: Je ještě nějaká pomoc?

ON: Naruživost povolení. Člověk se musí přiznat. Je třeba přiznat

ONA: Je vám už lépe? Pomoc!

ON: Člověk musí. Musí poděkovat. Přiznat se, přiznat se, přiznat se. Pojd'te přiznat. Já vám pomohu přiznat se, přiznat se, přiznat se. Musí ke zdi.

ONA: Jste ještě naživu?

ON: Už dost té komedie! Třeba ke zdi, třeba odměnu. Komedie. Hle, člověk se musí přiznat. Vlevo! Dost!

ONA: Je úplná tma.

ON: Pozor! Se mnou! Musí přiznat. Dejte! Pozor, člověk. Ke zdi! Ejhle, člověk! Člověk!

ONA: Čekám

ON a ONA: Jak nádherně bude tobě i mně, nám oběma, nám všem na tomto místě po našem předčasném odchodu!

**Text skladby Zaklínání času pro symfonický orchestr a dva recitátory (1967) Miloslava Ištvana<sup>274</sup>**

(Oldřich Mikulášek: Rozhovory bláznů ze sbírky To královské (výběr z básně Pátý rozhovor bláznů), český barokní anonym: poslední čtyřverší z textu „Ó podvodná světa krásy“ obsaženého v Kancionálu českém autora Matěje Václava Šteyera a Bible)

**1. věta**

R1: *p* (lento assai)

Ve velkém hoři nabrou prý labutě  
nejmožnější svou výšku  
přimknou křídla k tělu, sepnou je  
obráceně jako k prosbě (už marné)  
a padají střemhlav k zemi,  
(*più lento*) k své smrti.

R2: (*un pochettino più mosso*)

*Ale co když stále jen letí  
k bezednému pádu,  
který nemá konce?*

R1: *ff* (*vivo con affetto*)

Kam létají labutě?

R2: *ff* (*vivo con affetto*) /po osminové pauze/

*Kam labutě letí?*

R1: *meno f* (*più calmo*)

Nechci nic, jenom ptát se,  
*mf* kam létají.

R2: *Labutě letí, jsou černé nebo bílé,*

*p* *později ale černé,  
před strachem strach.*

*Kam letí labutě, ptají se labutě černé nebo bílé s poskvrou strachu ptáti se kam  
(poco a poco cresc.)*

*letí s oranžovými zobáky, nadějí poslední, které se ptají,—*

R1: *f* Kam letí,— — černé v noci černé,

R2: *f* kam letí labutě,

*f* a zda se neztratí,

R1: *f* a kam bílé, zoufalé

Plachetky myšlenky,

R2: *f* poslední skoro,

R1: *ff* což možno jen tak plout?

---

<sup>274</sup> přepis textu převzat z: Pelíšková 2008

*p (calmo)* Nehýbají se křídla.  
Hýbá se moře a vzduch.  
Moře to neví.  
Vzduch neví to. Je.

R2: *p (lento, con espressione)*

*Labutě jsou,*  
*a neví, že letí,...pod sebou moře svého trápení,.....že neví, kam letí,.....pod*  
*křídly.....ničeho.....vzduch.*  
*p* *pp*

## 2. věta – bez textu

## 3. věta

R1: *p (rubato)*

Člověk, jenž z ženy se zrodil, krátce jen žije, je přesycen strastmi,  
jako květ pučí a uvadá, prchá jak stín a nepotrvá.

R2: *pp (regolamente, monotono)*

*Cokoliv je v světě, jako voda plyne,*  
*a jak stín člověka pojednou pomine.*

R1: *p (rubato)*

Uniknou vody ze širého moře, opadne řeka, ba vyschne, tak člověk lehne.....

R2: *pp (regolamente, monotono)*

*Cokoliv jest v světě...*

R1: už nepovstane

R2: *jako voda plyne a jak stín člověka...pojednou...pomine,*

*p na zemi nic stálého není*  
*vše mine, cokoliv milého komu jest,*  
*zahyne.*

R1: *f (calmo)*

Člověk mře a mizí, vydechne naposled...

## 4. věta

R1: *f*

Ve velikém hoři naberou prý labutě nemožnější svou výšku  
a padají střemhlav k zemi.

*ff (voce più alto)* Padají — a křičí — , křičí — a padají

R2: *ff* Padají — k zemi, *padají střemhlav k své smrti, křičí*

R1: — k smrti, křičí — křičí —

R2: ————— , *křičí — a padají — křičí* —————

R1: *mf* Slyším křik ....je úzkostný, každý se bojí,  
*mf* starý lev hyen,

R2: *f i* motýl vrabce, bůh bojí se boha, který se ptá, kam letí labutě,

R1: a labuť zas d'ábla, který se ze strachu neptá, *f* protože možná padají bílé

R2: *f* je pyšný ———

R1: do černého pekla, *ff* protože vzlétají možná labutě černé do bílého nebe pro slávu věčné klimatizace, křičí, —————

R2: *ff* letí však, ale však křičí ————— ale se ptají, kam letí,.....

R1: *ff (con affetto)* Kam letí labutě strastné, přesmutný pták?

R2: *p (lento)* Už dlouho piju svůj

R1: pohár, *p* proč piju ho,  
a dlouho, že zmíraje žízní, za pouští dobývám poušť,  
abych zas prahl držeti dlouho svůj pohár.....proč?  
*pp* jen abych umíral dlouho, že žiju tak krátce – jak dech?

R2: *f (regolamente, monotono)*  
*Cokoliv je v světě, jako voda plyne a jak stín člověka pojednou pomine,*  
*Cokoliv milého komu jest, zahyne,.....*

R1: *ff (con affetto)* Kam létají labutě?

R2: *f (regolamente, monotono)*  
*Na zemi nic stálého není, vše mine,*

R1: *ff (con affetto)* Není nic, jenom ptát se, kam létají,——

R1: *ff (con affetto)* Kam labutě letí, ——

R2: *p (lento)* (ma con affetto)  
*Kam letí labutě strastné, přesmutný pták?*

## PRAMENY A LITERATURA

Citace dle normy ISO 690:2010

### PRAMENY

#### ➤ ČASOPISY

*Harmonie: klasická hudba, jazz a tanec.* Praha: Muzikus, 1993- . ISSN 1210-8081.

*Harmonie.* 1993–1995, roč. 1–3.

*Harmonie.* 1996–2000, roč. 4–8. ISSN 1210-8081.

*Harmonie.* 2007, roč. 14, č. 12. ISSN 1210-8081.

*HIS Voice: časopis pro současnou hudbu.* Praha: Hudební informační středisko, 2001- .

Dostupné též z: <<http://www.hisvoice.cz>>. ISSN 1213-2438.

*HIS Voice.* 2001, roč. 1, č. 1. ISSN 1213-2438.

*HIS Voice.* 2006, roč. 5, č. 2. ISSN 1213-2438.

*HIS Voice.* 2011, roč. 10, č. 2, č. 4. ISSN 1213-2438.

*Hudební rozhledy: časopis pro hudební kulturu.* Praha: Panorama, 1948- . ISSN 0018-6996.

*Hudební rozhledy.* 1965–1991, roč. 18–44.

*Hudební rozhledy.* 1992–2000, roč. 45–53. ISSN 0018-6996.

*Hudební věda.* 1970, roč. 7, č. 1

*Hudební věda.* 1972, roč. 9, č. 2

*Konfrontace.* 1969, roč. 1, č. 3.

*Literární noviny.* Praha: Společnost pro Literární noviny, 1990- . Dostupné též z:

<<http://www.literarky.cz>>. ISSN 1210-0021.

*Literární noviny.* 1996, roč. 7, č. 12. ISSN 1210-0021.

*Opus musicum: hudební revue.* Brno: Státní filharmonie Brno [?], 1969- . ISSN 0862-8505.

*Opus musicum.* 1969–1991, roč. 1–23.

*Opus musicum.* 1992–2000, roč. 24–32. ISSN 0862-8505.

*Opus musicum.* 2008, roč. 40, č. 6. ISSN 0862-8505.

*Opus musicum.* 2011, roč. 43, č. 4. ISSN 0862-8505.

*Slovenská hudba.* 1971, roč. 15, č. 3–4.

➤ KNIHY A STUDIE PRAMENNÉ POVAHY

ADORNO, Theodor W., KLEMM, Eberhardt, ed. a EISLER, Hanns, ed. *Komposition für den Film*. Leipzig: Deutscher Verl. für Musik, 1977. 232 s. EISLER, H.: *Gesammelte Werke*; Ser. 3. Bd. 4.

IŠTVAN, Miloslav. *Metoda montáže izolovaných prvků v hudbě*. 1. vyd. Praha: Panton, 1973. 2 sv., [sv. 1.] 173 s. -- [sv. 2.] 183 s., noty

KAPR, Jan. *Konstanty: Nástin metody osobního výběru zvl. znaků skladby*. 1. vyd. Praha: Panton, 1967. 226, [4] s. Hudební vědy. Řada B; Sv. 4.

KOHOUTEK, Ctirad. *Hudební styly z hlediska skladatele: stručná antologie základů starší kompoziční praxe a teorie*. 1. vyd. Praha: Panton, 1976. 2 sv.

KOHOUTEK, Ctirad. *Hudební kompozice: Stručný komplexní pohled z hlediska skladatele*. Praha: Supraphon, 1989. 519 s. ISBN 80-7058-150-6.

KULKA, Jiří. *Analýza procesu řešení problému komponování hudby*. [rukopis]. Diplomová práce. Brno: Univerzity J. E. Purkyně 1975.

LÉBL, Vladimír. *Elektronická hudba*. 1. vyd. Praha: SHV, 1966. 97, [7] s.

PARSCH, Arnošt, PIŇOS, Alois a GRAHAM, Peter. *Transference hudebních elementů v kompozicích současných skladatelů*. Vyd. 1. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2003. 149 s., [84] s. obr. příl. ISBN 80-85429-92-6.

SCHAEFFER, Pierre. *Konkrétní hudba*. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1971. 75, [3] s.

SCHNITTKE, Alfred. *Polystilistische Tendenzen in der modernen Musik*, Musiktexte 1989, Juli/August, č. 30. s. 28–30

SMOLKA, Martin. *Citát, hudba o hudbě* [online]. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2007 [cit. 2011-10-18]. Dostupné z: <<http://www.martinsmolka.com/art/cytat.html>>.

ŠÍP, Ladislav. *Gustav Mahler*. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1973. 219, 2 s. Hudební profily; Sv. 23.

ŠTĚDRŇ, Miloš. *Předpoklady koláže v hudebním díle* [rukopis]. Diplomová práce. Brno: Janáčkova akademie múzických umění 1969, 20 s.

ZIMMERMANN, Bernd Alois. *Intervall und Zeit*. Mainz: B. Schott, 1974. 156 s. ISBN 3-7957-2952-1.

## ➤ DALŠÍ PÍSEMNÉ PRAMENY A ELEKTRONICKÉ ZDROJE

*Asociace hudebních umělců a vědců* [online]. [Praha: s.n., 1999?]- [cit. 2009-01-01]. Dostupné z: <<http://www.ahuv.cz>>.

*Arta.cz*. [online]. [cit. 2011-10-20]. Praha: Arta Records. Dostupné z: <http://www.arta.cz>

*Bandzone.cz*. [online]. [cit. 2011-10-20]. Dostupné z: <http://bandzone.cz>

*Diskografie.cz*. [online]. [cit. 2011-10-20]. Dostupné z: <http://www.diskografie.cz>

*E-mailová korespondence s Danielem Forró*, srpen 2010 a leden 2011.

*E-mailová korespondence s Peterem Grahamem*, leden 2009 a červenec 2011.

*E-mailová korespondence s Janem Málkem*, duben 2010.

*E-mailová korespondence se Ctíradem Kohoutkem*, listopad 2010.

*E-mailová korespondence s Milanem Křížkem*, srpen 2010.

*E-mailová korespondence s Arnoštem Parschem*, září 2011

*E-mailová korespondence s Rudolfem Růžičkou*, listopad 2008 a únor 2009.

*E-mailová korespondence s Milošem Štědroňem*, prosinec 2010 – leden 2011.

*E-mailová korespondence s Janem Vičarem*, prosinec 2010.

*Forrotronics.cz*. [online]. Stránky českého hudebníka v Japonsku: Daniel Forró a jeho projekt Forrotronics. [cit. 2011-10-21]. Dostupné z: <http://www.forrotronics.cz/>

*Guerilla.cz*. [online]. Praha: Guerilla Records. [cit. 2011-10-21]. Dostupné z: <http://www.guerilla.cz>

*Hudební fakulta: homepage* [online]. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, [2002?]- [cit. 2011-10-20]. Dostupné z: <<http://hf.jamu.cz>>.

*Lidové noviny 9. 1. 2010*. [online] [cit. 2011-10-20]. Dostupné z: [http://www.lidovky.cz/tiskni.asp?r=ln\\_noviny&c=A100109\\_000094\\_ln\\_noviny\\_sko](http://www.lidovky.cz/tiskni.asp?r=ln_noviny&c=A100109_000094_ln_noviny_sko)

*Marek Kopelent: Výběr skladeb*. Praha: Hudební informační středisko ČHF Český hudební fond, 1987. 27 s.

*Miloš Štědroň*. Praha: Hudební informační středisko, 2002. [1. l. složený ve 12 s.].

*Písemný materiál od Pavla Blatného*, listopad 2010.

*Písemný materiál od Petera Grahama*, únor 2009.



*Polystylism*. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (Kalifornie): Wikimedia Foundation, 2001- . Naposledy editováno 5. srpna 2011 [cit. 2011-10-16]. Dostupné z: <http://en.wikipedia.org/wiki/Polystylism>.

*Programová brožura*. Koncert Symfonického orchestru Českého rozhlasu, ABO 13. 12. 2010, s. 10

*Radio.cz* [online]. [cit. 2011-10-20]. Dostupné z: <http://www.radio.cz>  
*Skladby Lukáše Hurníka* [online]. [cit. 2011-10-20]. Dostupné z: [http://www.hurnik.cz/hudba\\_syn\\_cz.xml](http://www.hurnik.cz/hudba_syn_cz.xml)

*Time.com*. [online]. Music: Barge Man. Time Magazine U.S. [cit. 2011-10-21]. Dostupné z: <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,877046-2,00.html>

*Teamové skladby*. CD od Rudolfa Růžičky. [zvukové záznamy, hudebniny, dokumentace].

## ➤ HUDEBNINY

BLATNÝ, Pavel. *Autokoláž per piano solo: 1972* [hudebnina]. Praha: Český hudební fond, 1984. sign. CHF 05454. 8 s.

BLATNÝ, Pavel. *Meditace ve formě koláže nad témbrem Antonína Dvořáka pro velký symfonický orchestr* [hudebnina]. Kopie rukopisu autora 1990. Praha: Půjčovna Českého hudebního fondu 1992, sign. CHF 10216, 46 s.

BULIS, Jiří. *Čtyři skladby pro dechové nástroje a klavír*. [hudebnina]. Praha: Český hudební fond 1979, Partitura a party. Edice mladých skladatelů. sign. CHF 02560. 15 s.

DAŠEK, Rudolf. *Koláž I pro flétnu, tenorový saxofon, dvě kytary, bas a bicí*. [hudebnina]. Rukopis autora 1971. Praha: Český rozhlas, sign. IŠ 4391

DAŠEK, Rudolf. *Koláž II pro altový saxofon, klavír, kytaru, bas a bicí* [hudebnina]. Rukopis autora 1972. Praha: Český rozhlas, sign. IŠ 4391

DOUŠA, Eduard. *Noc na svatého Nikdy, rozhlasová hudebně poetická koláž z poezie Karla Šiktance*. Rukopis autora 1990. Soukromý archiv autora

DVOŘÁK, Antonín, ŠOUREK, Otakar, ed. a ČUBR, Antonín, ed. *Holoubek: kritické vydání podle skladatelova rukopisu: op. 110* [hudebnina]. 2. vyd. (v Editio Bärenreiter Praha vyd. 1.). Praha: Editio Bärenreiter Praha, 2003. 1 partitura (25 s.). Souborné vydání děl Antonína Dvořáka; [III/15]. ISMN M-2601-0224-8.

FIŠER, Luboš. *Double per orchestra [da camera] (1969)* [hudebnina]. 1. vyd. Praha: Panton, 1972. 32 s. Studijní partitury; 49.

FIŠER, Luboš. *Report*. [hudebnina]. 1. vyd. C. F. Peters Corporation: Edition Peters, 1971 (No. 66501). 39 s.

FIŠER, Luboš. *Vánoční: pro recitaci, sóla, sbor, varhany a orchestr* [hudebnina]. 1. vyd. Praha: Český rozhlas, 2005. 1 partitura (75 s.). ISMN M-66061-033-6.

FORRÓ, Daniel. *Koncert pro syntetizéry, počítač a orchestr*. [hudebnina]. Rukopis autora 1986. Brno: Knihovna JAMU, 23-1751, 88 s.

GRAHAM, Peter. „*Dolcissima mia vita...per organo*“ [hudebnina]. Rukopis autora 1987. Praha: Půjčovna Českého hudebního fondu. sign. CHF 09349. 11 s.

HANUŠ, Jan, *Variace a koláže pro symfonický orchestr, op. 99* [hudebnina]. Rukopis autora 1983. Praha: Půjčovna Českého hudebního fondu. sign. CHF 8460. 130 s.

IŠTVAN, Miloslav. *Odbila hodina pro ženský hlas, mužskou recitaci, čtyři violy, kontrabas a magnetofonový pás, koláž pro BROLN*. [hudebnina]. Brno: Rukopis autora 1979. Český rozhlas. Archiv BROLN, sign. N 3209, 12 s.

IŠTVAN, Miloslav. *Shakespearovské variace pro bicí a dechové nástroje*. [hudebnina]. Praha: Rukopis autora 1974-75. Praha: Půjčovna Českého hudebního fondu, CHF 6699, 78 s.

IŠTVAN, Miloslav. *Zaklínání času: (1967): skladba o čtyřech větách pro symfonický orchestr a dva recitátory* [hudebnina]. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1971. [VI], 110 s.

KAPR, Jan. *Omaggio alla tromba = (Pocta trubce). Skladba pro dvě trubky a komorní orchestr (1967)* [hudebnina]. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1971. [IV], 30 s.

KLUSÁK, Jan. *Sonáta pro housle a dechové nástroje: (1964/65)* [hudebnina]. Praha: SHV, 1966. VI, 25 s.

KLUSÁK, Jan. *Le forgeron harmonieux: variace na Händelovu árii. Per grande orchestra [symf.] (1966)* [hudebnina]. Praha: Panton, 1969. 29 s. Studijní partitura; 18.

KOPELANT, Marek. *Legenda De passione St. Adalberti Martyris pro recitátora, sbor a orchestr* [hudebnina]. Rukopis autora 1981. Praha: Půjčovna Českého hudebního fondu 1981, CHF 7770. 120 s.

PARSCH, Arnošt. PIŇOS, Alois. RŮŽIČKA, Rudolf. ŠTĚDRŮ, Miloš. *Ecce homo, vokální symfonie pro dva hlasy, orchestr a magnetofonový pás* [hudebnina]. Rukopis autorů 1968. Soukromý archiv Rudolfa Růžičky, 94 s.

PARSCH, Arnošt. PIŇOS, Alois. RŮŽIČKA, Rudolf. ŠTĚDRŮ, Miloš. *Divertissement pro komorní orchestr* [hudebnina]. Rukopis autorů 1968. Soukromý archiv Rudolfa Růžičky, 62 s.

PARSCH, Arnošt. PIŇOS, Alois. RŮŽIČKA, Rudolf. ŠTĚDRŮ, Miloš. *Peripetie pro orchestr a magnetofonový pás* [hudebnina]. Rukopis autorů 1968. Soukromý archiv Rudolfa Růžičky, 66 s.

PARSCH, Arnošt. *Útěk, symfonický obraz*. [hudebnina]. Rukopis autora 1973. Praha: Půjčovna Českého hudebního fondu 1974, CHF 6119, 96 s.

PIŇOS, Alois. *Obžalovaný, dvě hudební scény pro baryton (Josef K.), komorní soubor a magnetofonový pás*. [hudebnina]. Praha: Kopie rukopisu autora 1993. Archiv HIS, sign. pin 17. 19 s.

ŠTĚDRŇ, Miloš. *Jazz Ma Fin pro čtyři saxofony, dvě trubky, klarinet, pozoun a bicí nástroje 1966–7* [hudebnina]. Rukopis autora 1967. Soukromý archiv autora

ŠTĚDRŇ, Miloš. *Cantus Planctus pro zobcovou flétnu, cimbál, basklarinet, klavír, trubku a jazzový orchestr*. [hudebnina]. Rukopis autora 1968. Soukromý archiv autora

ŠTĚDRŇ, Miloš. *Affetti graziosi per violino e piano*. [hudebnina]. Rukopis autora 1968. Soukromý archiv autora

VÁLEK, Jiří. *10. symfonie Barokní: Dvojkoncert pro housle, klavír a orchestr: 1973* [hudebnina]. Praha: Supraphon, 1975. 88 s.

#### ➤ NAHRÁVKY

ATELIER I [zvukový záznam]. Praha: Český rozhlas, p1999. 1 zvuková deska (68:16), 1 brožura. Česká soudobá hudba.

ATELIER. II [zvukový záznam]. Praha: Český rozhlas, p1999. 1 zvuková deska (62:28), 1 brožura. Česká soudobá hudba.

BROKEN TRACKS. (Rozbité stopy), Milan Knížák. [zvukový záznam]. Praha: Guerilla Records 2008

HUMOR V HUDBĚ STALETÍ. [zvukový záznam]. 1 LP deska. Praha: Panton 1971

SOLO FOR VOICE. [zvukový záznam]. Praha: Český rozhlas 2000, 1 zvuková deska (71:48), 1 brožura (7 s.)

BLATNÝ, Pavel. *Autokoláž pro klavír*. [zvukový záznam]. Brno: Český rozhlas ST02899

BLATNÝ, Pavel. *Meditace ve formě koláže nad témbrem Antonína Dvořáka pro velký symfonický orchestr* [zvukový záznam]. MC [kazeta]. Soukromý archiv autora

DOUŠA, Eduard. *Noc na svatého Nikdy, rozhlasová hudebně poetická koláž z poezie Karla Šiktance*. [zvukový záznam]. Praha: Český rozhlas VM184335

FIŠER, Luboš. *Lament over the Ruined Town of Ur; Double; Crux; Sonata for Chorus, Piano and Orchestra; Istanu* [zvukový záznam]. Praha: Panton, p1993. 1 zvuková deska (ca 56 min.), 1 brožura (9 s.). Czech Contemporary Composers = Čeští skladatelé současnosti.

FIŠER, Luboš. *Report*. [zvukový záznam]. New York Wind Ensemble. [Nahráno uživatelem Francise05 dne 20. 01. 2010]. [cit. 17. 10. 2011]. Dostupné z: <http://www.youtube.com/watch?v=ls3Vt9-0MSU>

FORRÓ, Daniel. *Koncert pro syntetizéry, počítač a orchestr*. [zvukový záznam]. Soukromý archiv autora

GRAHAM, Peter. „*Dolcissima mia vita...per organo*“ [zvukový záznam]. Soukromý archiv autora

HANUŠ, Jan, *Variace a koláže pro symfonický orchestr, op. 99* [zvukový záznam]. Praha 1988: Český rozhlas ST18148 AG

IŠTVAN, Miloslav. *Odbila hodina pro ženský hlas, mužskou recitaci, čtyři violy, kontrabas a magnetofonový pás, koláž pro BROLN*. [zvukový záznam]. Brno 1979: Český rozhlas ST09056/1

IŠTVAN, Miloslav. *Shakespearovské variace pro bicí a dechové nástroje*. [zvukový záznam]. Česká soudobá hudba - tvorba pro dechové nástroje. Praha: Český rozhlas, p1997. 1 zvuková deska (75:24), 1 brožura (nestr.).

IŠTVAN, Miloslav. *Zaklínání času pro symfonický orchestr a dva recitátory* [zvukový záznam]. Brno: 1969. Český rozhlas ST00349

KAPR, Jan, *Omaggio alla tromba (Pocta trubce) pro dvě trubky a komorní orchestr, op. 100*. [zvukový záznam]. Praha: XIV. Týden nové tvorby českých skladatelů 1970. Český rozhlas VS452944

KLUSÁK, Jan. *Sonáta pro housle a dechové nástroje*. Obrazy z let šedesátých = Images from the sixties [zvukový záznam]. [Praha]: Maximum Hannig, c2005. 1 zvuková deska.

KOPELANT, Marek. *Zátiší; Legend: de passione Sancti Adalberti Martyris; String quartet no. 5; Concertino for French horn and chamber ensemble* [zvukový záznam]. [France]: Praga, p1993. 1 zvuková deska (75 min., 15 sec.), 1 brožura (34 s.). Czech music of the 20th century.

MONDSCHEN ENSEMBLE. *The end of the 20th century in Czech music = [Konec 20. století v české hudbě]* [zvukový záznam]. Prague: ARTA, p1996. 1 zvuková deska (70:50), 1 brožura.

PARSCH, Arnošt. PIŇOS, Alois. RŮŽIČKA, Rudolf. ŠTĚDRŮ, Miloš. *Ecce homo, vokální symfonie pro dva hlasy, orchestr a magnetofonový pás* [zvukový záznam]. 1969. Brno: Expozice nové hudby 1969. Soukromý archiv Rudolfa Růžičky

PARSCH, Arnošt. PIŇOS, Alois. RŮŽIČKA, Rudolf. ŠTĚDRŮ, Miloš. *Divertissement pro komorní orchestr* [zvukový záznam]. 1969. Brno: Expozice nové hudby 1969. Soukromý archiv Rudolfa Růžičky

PARSCH, Arnošt. PIŇOS, Alois. RŮŽIČKA, Rudolf. ŠTĚDRŮ, Miloš. *Peripetie pro orchestr a magnetofonový pás* [zvukový záznam]. Brno: Expozice nové hudby 1969. Soukromý archiv Rudolfa Růžičky

PARSCH, Arnošt. *Útěk, symfonický obraz*. [zvukový záznam]. Praha: Týden nové tvorby 1974. Český rozhlas ST30633

PIŇOS, Alois. *Obžalovaný, dvě hudební scény pro baryton (Josef K.), komorní soubor a magnetofonový pás*. [zvukový záznam]. Brno: 1996. Český rozhlas CD01898/8

STIVÍN, Jiří Co. *Reduta Live Abrahamoviny* <sup>1</sup> CD Jiří Stivín & Co. *Reduta Live Abrahamoviny*, Lotos 1993

ŠNITKE, Al'fred Garrijevič. *String quartet no. 1; String quartet no. 3; String quartet no. 4; Canon in memory of Igor Stravinsky* [zvukový záznam]. Praha: Arco Diva, p2002. 1 zvuková deska (75:28), 1 brožura.

ŠTĚDRŇ, Miloš. *Jazz Ma Fin pro čtyři saxofony, dvě trubky, klarinet, pozoun a bicí nástroje 1966-7* [zvukový záznam]. Brno: 1969. Český rozhlas ST00466 BO

ŠTĚDRŇ, Miloš. *Cantus Planctus pro zobcovou flétnu, cimbál, basklarinet, klavír, trubku a jazzový orchestr*. [zvukový záznam]. Praha: 1968. Český rozhlas Z03156 AC

ŠTĚDRŇ, Miloš. *Affetti graziosi per violino e piano*. [zvukový záznam]. Brno: 1972. Český rozhlas ST02258

TŘEŠNÁK, KORMAN, KOLLER. *Koláž*. [zvukový záznam]. Studio Cox Bunkr 1995

VÁLEK, Jiří. *10. symfonie Barokní: Dvojkonzert pro housle, klavír a orchestr: 1973* [zvukový záznam]. Praha: Týden nové tvorby, 1974. Archiv HIS, MGF 366

## LITERATURA

### ➤ ENCYKLOPEDIE A SLOVNÍKY

Bruno von Querfurt. In: *Heiligenlexikon* [online]. Naposledy editováno 19. srpna 2009 [cit. 2011-10-19]. Dostupné z: [http://www.heiligenlexikon.de/BiographienB/Bruno\\_von\\_Querfurt.htm](http://www.heiligenlexikon.de/BiographienB/Bruno_von_Querfurt.htm)

*Český hudební slovník: portál Kabinetu hudební lexikografie při Ústavu hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně* [online]. [Brno: Masarykova Univerzita, 2006?]- [cit. 2011-10-17]. Dostupné z: <<http://www.ceskyhudebnislovník.cz>>.

*Databáze skladeb a skladatelů* [on line]. Praha: Hudební Informační Středisko [cit. 2011-10-20]. Dostupné z: <<http://www.musicbase.cz/cz>>.

*Musica.cz: váš průvodce současnou českou hudbou* [online]. Praha: Hudební Informační Středisko [cit. 2011-10-17]. Dostupné z: <<http://www.musica.cz/cz>>.

*OXFORD MUSIC ONLINE* [online]. [cit. 16. 10. 2011]. Dostupné z: <http://www.oxfordmusiconline.com>

BEARD, David a GLOAG, Kenneth. *Musicology: the key concepts*. London: Routledge/Taylor & Francis Group, 2005. xiv, 239 s. ISBN 0-415-31692-8.

BLUME, Friedrich, ed. et al. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik: 21 Bände in zwei Teilen (Sachteil in 9 Bänden, Personenteil in 12 Bänden)*. 2., neubearb. Ausg., herausgegeben von Ludwig Finscher. Kassel: Bärenreiter, 1994- . sv. ISBN 3-7618-1101-2.

KLIMEŠ, Lumír. *Slovník cizích slov*. 7. vyd., V SPN vyd. 2., rozš. a dopl. Praha: SPN - pedagogické nakladatelství, 2005. 829 s. ISBN 80-7235-272-5.

MACEK, Petr, ed. *Slovník české hudební kultury*. 1. vyd. Praha: Editio Supraphon, 1997. 1035 s. ISBN 80-7058-462-9.

MARTÍNKOVÁ, Alena, ed. a kol. *Čeští skladatelé současnosti*. 1. vyd. Praha: Panton, 1985. 325 s.

MICHELS, Ulrich. *Encyklopedický atlas hudby*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2000. 611 s. Encyklopedický atlas. ISBN 80-7106-238-3.

REIFOVÁ, Irena a kol. *Slovník mediální komunikace*. Vyd. 1. Praha: Portál, 2004. 327 s. ISBN 80-7178-926-7.

SADIE, Stanley, ed. a TYRRELL, John, ed. *The New Grove dictionary of music and musicians*. 2nd ed. [London]: Macmillan, c2001. 29 sv. ISBN 1-56159-239-0.

VYSLOUŽIL, Jiří. *Hudební slovník pro každého*. 1. vyd. Vizovice: Lípa, 1995-1999. 2 sv. ISBN 80-86093-23-9.

## ➤ SBORNÍKY

*Forfest* [online]. Kroměříž: Umělecká iniciativa [cit. 2011-10-17]. Dostupné z: <<http://www.forfest.cz/forfest/index.htm>>.

*SEAH: Společnost pro elektroakustickou hudbu: Praha - Brno* [online]. Praha: SEAH [cit. 2011-10-17]. Dostupné z: <<http://www.musica.cz/static/seah>>.

MACEK, Petr, ed. *Stil in der Musik; Innovationsquellen der Musik des 20. Jahrhunderts: Colloquium Brno 1982: Brno 1983*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 1992. 238 s. Colloquia on the History and Theory of Music at the International Music Festival in Brno; vol. 17., 18. ISBN 80-210-0522-X.

## ➤ KNIHY A STUDIE

BAJGAR, Jindřich. *Česká tvorba pro smyčcová kvarteta po roce 1945*. Praha: Divadelní ústav, 1990. 79 s. Edice inf. hudebního odboru Divadelního ústavu. ISBN 80-7008-003-5.

BÁRTOVÁ, Jindřiška. *Jan Kapr: nástin života a díla*. Vyd. 1. Brno: JAMU, 1994. 245 s., 15 s. fot. ISBN 80-85429-13-6.

BÁRTOVÁ, Jindřiška. *Miloslav Ištvan*. Vyd. 1. Brno: JAMU, 1997. 297 s. Acta musicologica et theatrologica; sv. 3. ISBN 80-85429-33-0.

BÁRTOVÁ, Jindřiška. *Camerata Brno*. Vyd. 1. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2003. 293 s. Acta musicologica et theatrologica; 10. ISBN 80-85429-87-X.

BAŘINKOVÁ, JANA. *Princip recyklace v soudobé hudbě a příklady jeho využití v dílech vybraných autorů* [rukopis]. Diplomová práce. Brno: Janáčkova akademie múzických umění 2006. 69 s. : příl. noty + 1 CD.

BERG, Josef. *Texty: výběr z lit. díla*. 1. vyd. Praha: Panton, 1988. 189 s.

BUDDE, Elmar. *Zitat, Collage, Montage*. Stephan, Rudolph (ed.) 1972. Die Musik der sechziger Jahre. Institut für Neue Musik und Musikerziehung, Darmstadt Bd. 12. Mainz: Schott 1972.

ČERMÁK, František. *Jazyk a jazykověda: přehled a slovníky*. Vyd. 3., dopl. Praha: Karolinum, 2001. 341 s. Učební texty Univerzity Karlovy v Praze. ISBN 80-246-0154-0.

DOUBRAVOVÁ, Jarmila. *Hudba a výtvarné umění*. 1. vyd. Praha: Academia, 1982. 111 s. Studie ČSAV; Čís. 3/1982.

EGGEBRECHT, Hans Heinrich. *Studien zur musikalischen Terminologie*. 2. Aufl. Mainz : Verlag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, 1968. 139 s.

ENDRŠT, Jaroslav. *Luboš Fišer – Double*. [rukopis]. Seminární práce. Praha: Ústav hudební vědy FFUK 2005. s. 30

EMONS, Hans. *Montage-Collage-Musik*, Berlin: Frank&Time 2009. 182 s. ISBN 978-3-86596-207-2

FALTUS, Leoš. *Metoda montáže v teorii kompozice*. Vyd. 1. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2003. 72 s. ISBN 80-85429-83-7.

HAVLÍK, Jaromír. *Česká symfonie 1945-1980*. 1. vyd. Praha: Panton, 1989. 402 s., 1 příl.; 32 x 13 cm. Knihnice Hudebních rozhledů; sv. 2. ISBN 80-7039-005-0.

HAUER, Tomáš. *S/krze postmoderní teorie*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2002. 227 s. ISBN 80-246-0545-7.

HAUSSWALD, Günter. *Musikalische Stilkunde*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1973. 171 s. Taschenbücher zur Musikwissenschaft; 24.

HRČKOVÁ, Nad'a. *Dějiny hudby. VI., Hudba 20. století*. Vyd. 1. V Praze: Ikar, 2006-2007. 2 sv. ISBN 80-249-0808-5.

JANEČEK, Karel. *Tektonika: nauka o stavbě skladeb*. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1968. 244, [3] s.

KARAFIÁT, Jan. *Brněnský koncertní život v 60. letech 20. století. Analýza repertoáru*. Bakalářská práce. Brno: FFMU 2009, 69 s.

KARFÍK, Vladimír a KOLÁŘOVÁ, Běla. *Jiří Kolář*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1993. 245, XXXV s. ISBN 80-207-0427-2.

KOFRONĚ, Petr. *Třináct analýz*. 1. vyd. Jinočany: H & H, 1993. 140 s. Musica. ISBN 80-85787-44-X.

KOLEKTIV AUTORŮ. *Co daly naše země Evropě a lidstvu. III. část, Svobodný národ na prahu třetího tisíciletí*. 1. vyd. Praha: Evropský literární klub, 2000. 609 s. ISBN 80-86316-10-6.

KOLLERITSCH, Otto, ed. *Wiederaneignung und Neubestimmung: der Fall "Postmoderne" in der Musik*. Wien: Universal Edition, 1993. 192 s. Studien zur Wertungsforschung; Bd. 26. ISBN 3-7024-0202-0.

KÜHN, Clemens. *Das Zitat in der Musik der Gegenwart mit Ausblicken auf bildende Kunst und Literatur*, Hamburg: Verlag der Musikalienhandl, Wagner 1972. 125 s.

LA MOTTE- HABER, Helga de, ed. *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1945-1975*. Laaber: Laaber, c2000. 359 s. Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert; Bd. 4. ISBN 3-89007-424-3.

LA MOTTE- HABER, Helga de, ed. *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1975-2000*. Laaber: Laaber, c2000. 359 s. Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert; Bd. 4. ISBN 3-89007-424-3.



LEHÁR, Jan et al. *Česká literatura od počátků k dnešku*. [Praha]: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, [1998]. 1058 s. Česká historie; sv. 4. ISBN 80-7106-308-8

LINDAUR, Vojtěch a KONRÁD, Ondřej. *Bigbít*. Vyd. v tomto uspořádání 1. Praha: Torst, 2001. 331 s., [136] s. obr. příl. ISBN 80-7215-149-5.

LISSA, Zofia. *Nové studie z hudební estetiky*. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1982. 221 s.

LOCHHEAD, Judith Irene, ed. a AUNER, Joseph Henry, ed. *Postmodern music/postmodern thought*. New York: Garland, 2002. xi, 372 s. Studies in contemporary music and culture; vol. 4. ISBN 0-8153-3820-1.

LOSADA, Cristina Catherine. *A Theoretical Model for the Analysis of Collage in Music Derived from Selected Works by Berio, Zimmermann and Rochberg*. Dissertation The City University of New York 2004. 270 s.

MACEK, Petr. *Směleji a rozhodněji za českou hudbu!: "společenské vědomí" české hudební kultury 1945-1969 v zrcadle dobové hudební publicistiky*. Vyd. 1. Praha: KLP, 2006. 206 s. Primitiae; sv. 2. ISBN 80-86791-33-5.

MATZNER, Michal. *Marek Kopelent. Nástin života a tvorby*. [rukopis] Diplomová práce. Praha: Ústav hudební vědy FFUK 2006, 69 s.

MEYER, Leonard B. *Style and Music: Theory, History and Ideology*. Philadelphia: The University of Chicago Press 1989. s. 376. ISBN: 9780226521527.

MICHAJLOV, Michail K. *Štýl v hudbě*. 1. vyd. Bratislava: Opus, 1985. 299 s.

MÜHE, Hansgeorg. *Stilkunde der Musik*. 1. Aufl. Leipzig: Deutscher Verl. für Musik, 1989. 273 s.

NEDĚLKA, Michal. *Mše v soudobé české hudbě*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2005. 266 s. ISBN 80-246-1014-0.

NĚMEC, Petr. *Metoda montáže v díle Miloslava Ištvan*. [rukopis]. Magisterská práce. Brno: Ústav hudební vědy FF MU 2006

NEUBAUER, Zdeněk. *Přímluvce postmoderny*. 1. vyd. Praha: Hrnčířství a nakladatelství Michal Jůza & Eva Jůzová, 1994. 83 s. Scientia & Philosophia. Skripta; sv. 4. ISBN 80-7111-012-4.

OPEKAR, Aleš. *Poznámky k teorii a dějinám populární hudby. Postmoderní populární hudba*. [rukopis]. Brno 2010. Filosofická fakulta Masarykovy univerzity. 4 s. [cit. 2011-10-21]. Dostupné z:  
[https://is.muni.cz/el/1421/podzim2010/VH\\_741a/um/Postmoderni\\_popularni\\_hudba.pdf](https://is.muni.cz/el/1421/podzim2010/VH_741a/um/Postmoderni_popularni_hudba.pdf)

PELÍŠKOVÁ, Lucie. *Miloslav Ištvan: Zaklínání času. Skladba o čtyřech větách pro symfonický orchestr a dva recitátory (1967) – analýza*. [rukopis]. Seminární práce. Brno: Konzervatoř Brno 2008

POLEDŇÁK, Ivan. *Vášeň rozumu: skladatel Jan Klusák: člověk, osobnost, tvůrce*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2004. 414 s., lxiv s. obr. příl., 1 CD. ISBN 80-244-0932-1.

POLEDŇÁK, Ivan. *Úvod do problematiky hudby jazzového okruhu*. 2., nezměn. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2005. 231 s. Skripta. ISBN 80-244-1256-X.

PUDLÁK, Miroslav. *Czech composers in the Post-modern Era - Chamber music – Czech Music CD Series. Czech Music Quarterly* [online], Roč. 13, č. 1, 2007 [cit. 2011-10-17]. Dostupné z: <http://www.czech-music.net/cm1-07.php#postmodern>. ISSN 1211-0264.

REINECKE, Christoph. *Montage und Collage in der Tonbandmusik bei besonderer Berücksichtigung des Hörspiels. Eine typologische Betrachtung*, Dissertation zur Erlangung der Würde des Doktors der Philosophie der Universität Hamburg 1986. 166 s.

SCHNIERER, Miloš. *Soudobá hudba 20. století*. Vyd. 2., upr. a rozš. České Budějovice: Jihočeská univerzita, Pedagogická fakulta, 1997. 224 s. ISBN 80-7040-538-4.

SLAVÍČKOVÁ, Miloslava. *Hrabalovy literární koláže*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2004. 314 s. ISBN 80-7304-051-4. Dostupné také z: <http://www.akropolis.info/recenze/rec-slavickova.htm>

SMOLKA, Jaroslav a kol. *Dějiny hudby*. Vyd. 1. Brno: Togga ve spolupráci s Českým hudebním fondem, 2001. 657 s. ISBN 80-902912-0-1.

SONNTAG, Brünhilde. *Untersuchungen zur Collage-Technik in der Musik des 20. Jahrhunderts*. Perspektiven zur Musikpädagogik und Musikwissenschaft. Vol. 3. Regensburg: Bosse, 1977. 204 s. ISBN 978-3764921477

ŠTAUDOVÁ, Eliška. *Josef Berg: 8. 3. 1927 - 26. 2. 1971: Personální bibliogr.* Brno: Státní vědecká knihovna, 1987. 37 s.

ŠŤASTNÝ, Jaroslav [GRAHAM, Peter]. *Otázky tvůrčího myšlení u skladatelů Aloise Piňose a Romana Bergera*. Vyd. 1. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2000. 229 s., [29] s. příl. Acta musicologica et theatrologica. ISBN 80-85429-46-2.

ŠTĚDRŇ, Miloš. *Josef Berg - skladatel mezi hudbou, literaturou a divadlem*. Vyd. 1. V Brně: Masarykova univerzita, 1992. 187 s. Spisy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně = Opera Universitatis Masarykianae Brunensis, Facultas philosophia; č. 294. ISBN 80-210-0543-2.

VALOCH, Jiří (ed.). *Partitury - grafická hudba, fónická poezie, akce, parafráze, interpretace*. [Praha]: Jazzová sekce Svazu hudebníků, 1980. 1 sv. (nestr.). Jazz Petit; Čís. 3.

VALUŠIAK, Josef. *Základy střihové skladby*. 3., rozš. vyd. V Praze: FAMU, 2005. 143 s. ISBN 80-7331-039-2.

VIČAR, Jan. *Václav Trojan*. 1. vyd. Praha: Panton, 1989. 396 s. ISBN 80-7039-057-3.

VÍTOVÁ, Eva. *Petr Eben: sedm zamyšlení nad životem a dílem*. Vyd. 1. Praha: Baronet, 2004. 479 s., [16] s. obr. příl. ISBN 80-7214-743-9.

VONDROVICOVÁ, Kateřina. *Petr Eben*. 2. vyd., v Pantonu 1. Praha: Panton, 1995. 241 s. ISBN 80-7039-218-5.

WATKINS, Glenn. *Pyramids at the Louvre. Music, Culture, and Collage from Stravinsky to the Postmodernists*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1994. ISBN 0-674-74083-9

ZOUHAR, Vít. *Postmoderní tendence a funkční rozrůzněnost hudby 80. let dvacátého století*. Disertační práce. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 1993. 68 s.

ZOUHAR, Vít. *Postmoderní hudba?: německá diskuse na sklonku 20. století*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2004. 257 s. Monografie. ISBN 80-244-0973-9.

ZOUHAR, Vít. Rozpoznávání postmoderny? Skladby a skladatelé podle Hermanna Danusera. *Acta musicologica* [online], Roč. 2004, č. 4 [cit. 2011-10-17]. Dostupné z: <http://acta.musicologica.cz/04/04s03.html>. ISSN 1214-5955.